تنقید کی جمالیات
جدیدیت،
مابعد جدیدیت
جلد 5
پروفیسر عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

جدیدیت، مابعد جدیدیت

(جلد: 5)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

ناشر ـــــــ بک ٹاک، لاہور

اشاعت ـــــــ 2018ء

طابع ـــــــ بھٹو پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت ـــــــ 1095/- روپے

بک ٹاک ـــــ میاں چیمبرز، 3- ٹمپل روڈ لاہور

فون ـــــــ 042-36374044-36370656-36303321

Email:book_talk@hotmail.com

www.booktalk.pk

www.facebook.com/booktalk.pk

اپنے پیارے بیٹے شبیع اللہ کے نام

اس کی سعادت مندی، خدمت گزاری
اور دوسروں کے لیے دردمندی کے جذبات
میری عمر بھر کی کمائی ہیں
جو ہر روز ایک نئی توانائی سے مجھے سرشار کرتے رہتے ہیں
اس کے لیے خدا سے درازی عمر کی دعا کرتا ہوں
کہ جو کچھ بھی اس درویش کے کیسہ میں ہے
یہی دو لفظ ہیں اور بس!

مشتملات

جدیدیت کے مباحث

مابعد جدیدیت: تھیوری

مابعدِ جدیدیت کے اہم مباحث

پیش روی

میں نے ن۔ م۔ راشد کی نظم 'اندھے کباڑی' کے تجزیے میں اِس مسئلے پر بالخصوص تاکید کے ساتھ توجہ دلائی کہ مابعدِ جدیدیت کی تھیوری کے تحت کوئی بھی مطالعہ اس قدر معصوم اور بے میل نہیں ہوسکتا کہ لفظ و معنی سے متعلق اُن تصورات کا اس پر کوئی عکس ہی نہ پڑے جنہیں جدیدیت نے اپنا ایک خاص عنوان بنایا تھا۔ کسی بھی تخلیقی فن پارے میں معنی کا وجود نامیاتی نوعیت رکھتا ہے، جو آپ اپنے کو جہاں رو کرتا ہے وہاں grow بھی کرتا ہے۔ جدیدیت نے معنی کو کثرت کے ساتھ وابستہ کیا تھا لیکن کثرت کے معنی حتمی یا فیصلہ کن کے نہیں تھے۔ ابہام نتیجہ تھا اسی 'معنیاتی عدم تعین کا۔ دوسری بات یہ کہ متن میں بے مرکزیت کی مثالوں کی ابتدا جدیدیت ہی سے ہوتی ہے۔ مونتاژ، کولاژ یا اسملاژ سے متعلق مباحث کو کم از کم ادب میں جدیدیت ہی نے ہوا دی تھی۔ اس تصور کو بھی مابعد جدیدیت کے تقاضے کا نام نہیں دینا چاہیے کہ کسی بھی تخلیق کے جز بہ جز تجزیے کا طریق کوئی نیا ہے یا جدیدیت کے کفر کے ٹوٹنے کے بعد اس کی بنیاد پڑی ہے۔ جزیاتی اور تدریجی تاثرات کے بعد کی منزل ہی مجموعی تاثر کی ہے۔ مجموعی تاثر کے معنی قطعی اُس تدریجی تاثراتی سلسلے کے رد کے نہیں ہیں جو جز بہ جز داخلی ریزہ کاری fragmentation کی بنیاد پر قایم ہوتا ہے۔

○○

اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کے ایجنڈے کا تکملہ ہے یا جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں ایسا کوئی گہرا باطنی یا خفیہ رشتہ ہے جو جدیدیت کو تا ہنوز تازہ دم رکھے ہوئے ہے۔ بیسویں صدی کی ذہنی اور تہذیبی زندگی کو سمجھنے کے لیے جدیدیت کی اسی

جس طرح بیسویں صدی کے ربع آخر سے تاحال کی ذہنی، سماجی اور تہذیبی صورت حال کو مابعد جدید کے علاوہ کوئی اور نام دینا اب تقریباً ناممکن ہے۔ جدیدیت طور پر خاص اہمیت ہے نے ادب، مصوری، موسیقی اور آرکی ٹکچر جیسے فنون کے اکثر معمول میں آنے والے اور عادات کے حامل بنیادی عناصر کو نہ صرف چیلنج کیا تھا بلکہ مسترد بھی کیا تھا۔ سب سے زیادہ جس رجحان پر کاری ضرب پڑی تھی وہ تھا روایتی حقیقت پسندی کا تصور، بہت جلد جس کی جگہ تجربہ پسندی نے لے لی تھی۔

OO

مابعد جدیدیت کی ایک خصوصیت اس کے انتخابی طریق کار میں مضمر ہے۔ خود رو تحریر aleatory writing کا تصور بھی اسی کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ تخلیق کار کے منشا اور قصد یا تخلیقی فن پارے کی صورت میں ماحصل یعنی result کے درمیان ہمیشہ ایک تناقض پایا جاتا ہے۔ تخلیقی انتشار یا عدم مرکزیت میں تناقض کی صورتیں فطری طور پر واقع ہوتی ہیں۔ جدیدیت میں وحدت اور مرکزیت کی جستجو گہرے ناسٹلجیا کی مظہر ہے۔ اسی ناسٹلجیا میں عقیدے کی بازیافت کی تڑپ بھی شامل ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ یا عمیق حنفی کی نظم 'سند باد' اور 'صلصلۃ الجرس' اسی ناسٹلجیا کی مثالیں ہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت کے نزدیک انتشار یا ریزہ کاری تأسف اور آزردگی کا سبب ہے تو مابعد جدیدیت کے حق میں جشن ہی جشن ہے۔ ایک کے لیے المیہ ہے تو دوسرے کے لیے طربیہ۔

OO

جدیدیت میں جستجو کا ایک زاویہ ارتکاز ذات اور وحدت کے ساتھ مخصوص ضرور ہے لیکن وحدت کے معنی بھڑکیلی آرائش وزیبائش کے نہیں ہیں۔ ایک صوفیانہ بے پروائی اور ایک بے نیازانہ قسم کی خودکوشی، ہیئتی خودروی کے عمل میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اختر الایمان وعمیق حنفی، عادل منصوری اور قاضی سلیم وغیرہ کے تجربے کے انتشار اور نثری آہنگ میں اس جذباتی اور تنظیمی نفاست کی تلاش بے سود ہوگی جو فیض احمد فیض یا سردار جعفری کی نظموں کا خاصہ ہے۔ شاعری میں مشینی درشتی بیسویں صدی کی عمومی سفاکانہ تہذیبی درشتی کی تمثیل تھی۔ مصوری کے علاوہ آرکی ٹکچر کے اسالیب میں بھی اسی قسم مشینی درشتی ایک عمومی میلان کے طور پر در آئی تھی۔ ایڈولف لوف کا یہ اعلان کم دلچسپ نہ تھا کہ decoration is crime آرائش جرم ہے۔ مائس روہ کا یہ اصرار کہ

less is more 'کم ہی زیادہ ہے'۔ اسی معنی میں جدید نظم استعمالاتِ لفظ میں حشو وزوائد کی نفی کرتی ہے۔ گویا جدیدیت خواص کا کھاجا ہے۔ عوامیت سے وہ چند دوری ہی میں اسے خود طمانیت میّسر آتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت اعلیٰ اور ادنیٰ فن اور کلچر کی تخصیص ہی کے خلاف ہے۔ اس کے نزدیک تجاوز، فراوانی، بھڑکیلے پن، نمود ونمائش یا بذوقی جیسی خصوصیت بھی اعتبار کا درجہ رکھتی ہیں۔

OO

مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ اور دانش ورانہ متعلقات قطعی واضح ہیں۔ اس کی ترجیح آفاقی کے مقابلے میں مقامی، مطابقتوں کے مقابلے میں اختراع، موافقت کے مقابلے میں مزاحمت، دائمی کے مقابلے میں عارضی اور خالص کے مقابلے میں مخلوط پر ہے۔ جو ایک سماجی، سیاسی، تہذیبی اور اقتصادی صورتِ حال کے ساتھ مخصوص ہے۔ ہم اسے روایت شکنی کے معنوں میں اسی باعث اخذ کرتے ہیں کہ وہ مقتدر تمثالوں icons کے خلاف ہے۔ ہر وہ روایت، مسلّمہ معیار اور ضابطے جنہوں نے بنیادی اصول کی صورت اختیار کر لی ہے، اس کے نزدیک جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کے لائق ہیں۔ وہ ہر اس نظریے اور مثالی فلسفے کو سوال زد کرتی ہے جس نے ایک استناد کی صورت میں عمومیت کا کردار پالیا ہے۔ کیوں کہ تمام انسان کبھی کسی ایک مشترکہ مقصد سے نہ تو وابستہ ہو سکتے ہیں اور نہ ان کا کوئی ایک مثالی تصور ہو سکتا ہے۔ لیوتار نے مابعد جدیدیت کو انہیں معنوں میں 'بنیاد مخالف' Anti Foundationalist قرار دیتے ہوئے تکثیریت اور مخلوطیت کو اس کی خاص پہچان بتایا تھا۔

OO

ہم جانتے ہیں کہ جدیدیت ہی نہیں ساختیات بھی یہ مانتی ہے کہ معنی کی کثرت کے باوجود بالآخر ایک معنی ضرور ہوتا ہے جسے حتمی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن مابعدِ جدیدیت نے معنی کی تعلیق اور معنی کی افزائش کا تصور فراہم کیا کہ معنی ہمیشہ غیاب میں رہتے ہیں۔ چوں کہ ان کی افزائش کا عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے اس لیے وہ استحکام سے عاری ہوتے ہیں۔ جو کچھ ہے وہ تخلیق کے اندر ہے تخلیق کے باہر کچھ نہیں ہے اور تخلیق، معنی سے خالی تشکیل کا نام ہے۔ نمائندگی کا عملیہ process کسی حقیقت یا صداقت کی بصیرت فراہم نہیں کرتا بلکہ نمائندگی کا سلسلہ محض ایک کھیل ہے۔ حقیقت زبان کی زائدہ ہے۔ زبان سے پرے کسی حقیقت کا وجود نہیں ہے۔ حقیقت اور

التباس کی حدیں بھی ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوگئی ہیں۔ حقیقی تاریخ اور محض فکشن کے مابین فرق بھی سوال زد ہے۔ تمام صداقتوں، تجربوں اور لذات کی محض فوری قدر ہے۔

OO

مابعد جدیدیت کا یہ تصور بھی خاص معنویت رکھتا ہے کہ کوئی متن نہ تو خالص ہے اور نہ معصوم اور نہ خود مکتفی۔ ہر متن بہ یک وقت کئی متون کا حامل ہوتا ہے۔ جدید ناولوں میں باختن نے تحریف اور تمسخرانہ نقالی کی پیوندکاریوں کے پیش نظر لسانیاتی مخلوطیت lingustic hybrid کا نظریہ قایم کیا تھا۔ وہ تمام تکلموں utterances میں کثیر الاصواتی عنصر dialogic element پر بھی اصرار کرتا ہے۔ رولاں بارتھ اور جولیا کرسٹیوا نے باختن ہی کے نظریے کی توسیع کی ہے کہ ایک ہی متن، میں اک سے زیادہ متون ایک دوسرے کے اندر حلول کیے ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کو تعدیل کے عمل سے گزارتے ہیں۔ اسے باہمی اثر کاری کے بجائے قلب کاری یا transposition سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے نزدیک ترجمہ، اقتباس، توارد، حتیٰ کہ تصرّف یا سرقہ یا plagiarization جیسی صورتیں بھی فنی معمولات میں عیب کے ضمن میں نہیں آتیں۔

OO

جدیدیت نے قاری کو بے وقوف کہا تھا اور یہ بھی کہ مصنف کی سطح کے برابر ہی اس کی تخلیقی حس بھی ہونی چاہیے۔ ترسیل کا مسئلہ وہیں پیدا ہوتا ہے جہاں قاری کی تخلیقی حس کی سطح تخلیق کار کے مقابلے پر ادنیٰ ہوتی ہے۔ مابعد جدیدیت قاری کو تخلیق کار کا درجہ تفویض کرتی ہے۔ بقول بارتھ مصنف تو مرجاتا ہے لیکن قاری ایک سلسلۂ جاریہ کا نام ہے۔ معنی اصلاً قاری کی مِلک ہوتے ہیں۔ کیوں کہ وہ مصنف کے اخذ کردہ یا زائدہ نہیں ہوتے قاری ان کا استخراج کرتا ہے۔ قرأت کے ہزار طریقے ہیں اور ہر قرأت ایک ناکام قرأت نہ سہی کم قرأت ضروری ہوتی ہے۔ جس طرح each writing is miss writing یعنی ہر تحریر کم تحریر یا نامکمل تحریر ہوتی ہے۔ اسی طرح each reading is miss reading یعنی ہر قرأت کم قرأت یا نامکمل قرات ہے۔ ہر قاری حقیقت اور فن کے اپنے تجربے کی روشنی میں تخلیق متن کو ایک نئی وضع مہیا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کوشش ہی میں قاری یا نقاد کی تخلیقیت کا راز بھی پوشیدہ ہے جو تخلیق پڑھتا ہی نہیں اسے از سرِ نو خلق بھی کرتا ہے۔ رومن اِن گارڈن کے لفظوں میں ہر متن کے اندر کچھ غیر معین

نشانات واقع ہوتے ہیں۔ وہ اسی طرح مختلف قاریوں کے لیے مختلف تاثر کا حکم رکھتے ہیں جس طرح آئزر Iser نے ادبی تخلیق میں واقع ہونے والے وقفوں gaps کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے، ہر ادبی تخلیق کو نامکمل قرار دیا تھا۔

OO

رومن ان گارڈن کے غیر معین نشانات کی تعین کاری یا آئزر کے ادبی تخلیق کے وقفوں کو اپنی فہم کے مطابق پُر کرنے کے تصور کے پہلو بہ پہلو ماشیرے نے اسی قسم کے وقوعات کو سکوتیوں silences کا نام دیا ہے۔ ان سکوتیوں کو زبان دے کر متن میں کارفرما لاشعوری مواد کو اجاگر کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح یہ کوشش بہ باطن ''جو اَن کہا'' یعنی unsaid رہ گیا ہے اسے معرضِ اظہار میں لانے سے عبارت ہے۔ ماشیرے کہتا ہے کہ ادبی متن کی ہیئت اور افسانویت اسے آئیڈیولوجی سے فاصلے پر رکھتی ہے۔ متن میں وقفے اور سکوتیے بھی اسی باعث واقع ہوتے ہیں جو اخفا کا کام کرتے ہیں۔ ادبی متن میں اس طرح کے غیابات absences کسی سیاسی، [illegible]، اخلاقی یا مذہبی جبر اور دباؤ کا نتیجہ بھی ہو سکتے ہیں۔ فریڈرک جیمس نے اسی بنیاد پر متن کے سیاسی لاشعور کا تصور اخذ کیا ہے۔

OO

شاعری جدیدیت کا بنیادی مسئلہ تھا۔ مابعد جدیدیت نے فکشن کی تنقید کا ایک نیا باب وا کیا ہے۔ فکشن کی تنقید کی تاریخ میں پہلی بار بیانیہ کی جمالیات کو موضوع بحث بنایا گیا۔ یہ دیکھا جاتا ہے کہ کسی بھی انفرادی بیانیے میں وہ کون سے مکرر الوقوع یا بازگرد ساختیں ہیں جو تمام بیانیوں میں دستیاب ہیں۔ مواد کے مقابلے میں telling کی اہمیت زیادہ ہے۔ ارسطو نے تفہیم، پروست نے پلاٹ، ژینے نے بیانیہ اور بارتھ نے قاری کو مرکزِ توجہ بنایا کہ وہ قاری ہی ہے جو decode کر کے ان عوامل کا احساس دلاتا ہے جنھیں بیانیے کھیل کی شکل دیدیتے ہیں۔

مابعد جدیدیت کے یہ تصورات یقیناً بڑے پرکشش اور دلچسپ ہی نہیں انتہائی معنی خیز بھی ہیں۔ مابعد جدیدیت تھیوری پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اس سے بھی کم ادب پر ان تصورات کا اطلاق کیا گیا ہے۔ ترقی پسندی اور جدیدیت نے جس طور پر موضوعات اور مفاہیم کی حد بندیاں قایم کردی تھیں۔ مابعد جدیدیت ان حد بندیوں کو تخلیقی آزادی کی راہ میں زبردست مانع قرار دیتی ہے۔ اگرچہ مواد و ہیئت کی وحدت پر جدیدیت نے بے حد اصرار کیا تھا لیکن عملاً ان کی

جمالیات میں ہیئت کو مواد پر فوقیت حاصل تھی۔ گویا مواد اور ہیئت میں یکجائیت کے بجائے تضاد کا رشتہ ہے۔ مابعد جدیدیت میں دونوں قدر مشترک کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہماری تنقید نے مابعد جدید تصورات سے کئی tools اخذ کیے ہیں۔ ان میں حقیقت، زبان، آئیڈیولوجی، بیانیہ، قاری، مصنف، متن اور بین المتونیت وغیرہ جیسے مسائل پر بعض جدیدیت کے پرستاروں نے بھی بحث کی ہے۔ بعض چیزیں پہلے بڑی حد تک غیر واضح تھیں اب واضح ہونے لگی ہیں۔ گذشتہ صدی میں جن تصورات نے ذہنی تربیت کی تھی ابھی ان کی چمک دمک پوری طرح ماند نہیں ہوئی ہے۔ ہم امید کرتے ہیں کہ نئی نسل ان مقتضیات کو زیادہ بہتر اور زیادہ بے لوثی کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کرے گی جن کا ادب سے راست تعلق ہے۔

○

جدیدیت کیا ہے؟
(ایک فلسفیانہ تجزیہ)

اس مضمون کا مقصد یہ ہے کہ جدید اور جدیدیت کی اصطلاحات کی توضیح کی جائے اور اس نظامِ فکر و اقدار کا تجزیہ کیا جائے جو پچھلی تین صدیوں میں ابھرا اور بنا ہے اور جس نے جدید کی روح اور مزاج کی تشکیل کی ہے۔

لفظ جدید یا جدیدیت حسب ذیل معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے:

(ا) خالص تاریخی مفہوم: اس کے مطابق بیسویں صدی انیسویں سے اور آج گزشتہ کل سے زیادہ جدید ہے۔ اس استعمال میں تمام دوسری کیفیات کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔

(ب) لغوی مفہوم: اس کے مطابق ہر وہ چیز یا پہلو جو مروجہ فیشن ہے، جدید کہا جائے گا چاہے وہ پسندیدہ ہو یا ناپسندیدہ۔ لغوی مفہوم تاریخی مفہوم سے قریب ضرور ہے مگر بعینہٖ وہی نہیں۔

(ج) ٹھوس بیانیہ استعمال: اس کے مطابق ہمیں دو پہلوؤں کو نظر میں رکھنا پڑا ہے۔

1. ذہن کا ایک مخصوص رویہ

2. ایک نظامِ فکر یا نظامِ اقدار جو ہمارے عہد کے فکری پیمانے سے متعلق ہے۔

(ج) قدر کے تعین کا خالص یا ملا جلا مفہوم: کسی چیز کی قدر کے تعین کے لیے ملا جلا مفہوم چند مخصوص خصوصیات کے بیان میں مضمر ہوتا ہے۔ جس طرح اس بیان میں کہ 'نہرو کا زاویہ نظر' بہت ہی جدید تھا۔

زیرِ نظر مضمون کی ضروریات کے لحاظ سے میں جدیدیت کی اصطلاح کو پہلے تو مفہوم (ج) کے مطابق ذہن کے ایک مخصوص رویہ کے طور پر استعمال کروں گا اور بعد کے حصے میں اس لفظ کو اس نظامِ تصورات و اقدار کے لیے استعمال کروں گا جو مغرب میں نشاۃ ثانیہ کے بعد

سے بتدریج نشو ونما پاتا رہا ہے۔ میں ہم عصر مزاج اور روح کی قدر و قیمت کے تعین سے اگر چہ اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، گریز کروں گا۔

جدید پرستی Modernism کا لفظ موجودہ مفہوم میں سب سے پہلے انیسویں صدی کے آخری دہے میں قدامت پسند کیتھولک کلیسا کے حلقوں میں استعمال کیا گیا۔ اس لفظ سے وہ ابھرتی ہوئی لبرل تحریک مراد رہی ہے جو پروٹسٹنٹ عیسائیت کے ایک طبقہ میں زور پکڑ رہی تھی اس طرح جدید پرستی کو مذہب کی کائنات سے جوڑ دیا گیا تھا۔ اگر چہ اس لفظ کا استعمال کبھی بھی خالص مذہبی مفہوم میں محدود نہیں رہا لیکن جدید پرستی سے بالعموم مذہبی جدیدیت یا عیسائیت کا جدید تصور ہمیشہ کسی نہ کسی طرح منسلک رہا ہے۔ جدیدیت (Modernity) جدید پرستی (Modernism) سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر مفہوم رکھتی ہے۔

وسیع تر معنوں میں جدیدیت کے معنی یہ رہے ہیں کہ ہم عصر یا جدید ی رجحانات ومیلانات کو روایتی اور قدیم اقدار پر زندگی کے ہر شعبہ میں فوقیت دی جائے۔ چوں کہ ہم عصر یا جدید کا مفہوم زمانہ کی اضافت سے ہمیشہ بدلتا رہتا ہے۔ آج کی حقیقی جدیدیت کو جو ہر لحہ ماضی کا ایک حصہ بنتی جاتی ہے گزرے ہوئے کل سے الگ کرنا بہت مشکل ہے۔ حقیقی اور ٹھوس جدیدیت ایک نہیں کئی ہیں۔ یہ سب زمانی ومکانی رشتوں سے متعین ہوتی ہیں۔ جب کہ جدیدیت ایک مخصوص رویہ یا تصور کے مفہوم میں ابدی کہلائی جاسکتی ہے۔ اس کا تعلق ناظر کے زمانی رشتوں کے ساتھ محدود نہیں ہوتا۔

جدیدیت کو ایک مخصوص رویہ کے مفہوم میں دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(1) تقلیدی یا تخلیقی اور (2) وہ رویہ جو ردعمل یا موجودہ تقاضوں کی تکمیل کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ تقلیدی جدیدیت کو فیشن پرستی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہ رویہ دراصل نئے بھیس میں ایک طرح کی جامد روایت پرستی ہی سے عبارت ہے۔ تخلیقی جدیدیت اس کے برعکس محض حال سے دل چسپی نہیں بلکہ مستقبل سے گہری وابستگی اور اس پر غور وفکر کرنے کا نام نہیں ہے۔

وہ جدیدیت، جو ردعمل سے متعلق ہے، دراصل ایک دبے ہوئے زمانہ اور ماحول کے نئے پن کو سطحی طور پر اور فوری قبول کرنے کا نام ہے۔ اس کے برعکس، وہ جدیدیت جو وقت کے تقاضوں کی تکمیل سے عبارت ہے ہمیشہ بدلتے ہوئے انسانی ماحول اور تقاضوں کے ساتھ چلنے والی ایک تخلیقی بیداری اور معتبر رویہ ہے جسے ماحول سے میکانکی ہم آہنگی پیدا کرنے کے رویہ سے بہ آسانی الگ کیا جاسکتا ہے۔ ردعمل سے پیدا ہونے والی جدیدیت جامد روایت پرستی کی

طرح بنجر اور بے معنی ہوتی ہے۔ جدیدیت صحیح معنوں میں محض حال یا ماضی یا قرون وسطی سے
ایک طرح بنجر اور بے معنی ہوتی ہے۔ جدیدیت صحیح معنوں میں محض حال یا ماضی یا قرون وسطی سے ایک طرح کے جذباتی اور روحانی لگاؤ کا نام نہیں بلکہ اقدار کی تلاش کا نام ہے۔ اس تلاش کے قدم وقت کے راستہ پر نہ کبھی رکے ہیں اور نہ رکیں گے۔ یہ کسی چیز کے مروجہ تصورات کو قبول کرنے پر تابع نہیں رہتی بلکہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں ہمیشہ ارتقا کے راستے پر آگے ہی آگے بڑھتی رہتی ہے۔

ہر زمانہ اور سوسائٹی کی ایک مخصوص تہذیبی شکل وصورت ہوتی ہے۔ جو تین چیزوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ (الف) نظام تصورات جس کے ذریعہ سے اس زمانہ یا سوسائٹی کا ذہن کائنات کو ایک مربوط وحدت اور معنی کا جامہ پہنا ہے۔ (ب) ایک مخصوص نظام اقدار (ج) ایک مخصوص جمالیاتی اور فنی احساس یا ذوق۔

ہر سوسائٹی کے کلچر کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ان تینوں پہلوؤں کے باہمی تعلق اور تعامل کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ علاوہ ازیں ہر سوسائٹی کا ایک خصوصی سماجی و معاشرتی نظام ہوتا ہے۔ اس کا جو اثر سوسائٹی کی کلچرل تشکیل پر پڑتا ہے اس کی طرف سب سے پہلی بار مارکس نے توجہ دلائی۔ اس کے زاویہ نگاہ میں بڑی حد تک سچائی پائی جاتی ہے۔ لیکن مارکس سوسائٹی کے نظام تصورات اور اقدار کے تاثرات کا پوری طرح اندازہ نہیں لگا پایا۔ چناں چہ یورپ کی تاریخ میں قوم پرستی کا جو اثر رہا ہے یا اب بھی اس کے اثرات جو نمودار ہو رہے ہیں خواہ چین اور روس کی باہمی مخالفت میں یا موجودہ ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں۔ اس سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ کس حد تک مارکس کے نظریات میں کمی باقی رہ گئی تھی۔

میں اب نہایت اختصار کے ساتھ موجودہ مغربی کلچر کے بنیادی نظام تصورات و نظام اقدار کا ایک خاکہ پیش کروں گا۔ میرے اس مضمون میں جدیدیت سے مراد ہی مغربی کلچر ہے۔ میں تصورات اور قدروں کے اس خاکے کے مکمل ہونے کا دعویٰ نہیں کرتا لیکن اتنا ضرور ہے کہ یہ جدیدیت کا مغز کہے جاسکتے ہیں۔

فطری قانونی علت (Natural Causation)

یہ تصور موجودہ دور کے ذہنی سانچہ کا بنیادی تصور ہے۔ اس کے مطابق ہر ایک حادثہ کا

سب حادثات کے کلی سلسلہ کا ایک حصہ ہوتا ہے یا اسی سلسلہ کی ایک کڑی نہ کہ نظام کائنات کے باہر کسی وجود مطلق کا فعل، سب حادثات آپس میں منسلک ہیں اور ان میں ایک ربط وضبط موجود ہے۔ یہ تصور اس بات کو لازم نہیں آتا کہ ہم اسبابیت کی کسی ایک خاص یا محدود شکل کو مانیں جیسا کہ طبعیات Physics کے قوانین یا حیاتیات Biology کے قوانین ایک خاص قسم کی علت کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ تصور صرف اتنا بتاتا ہے کہ حادثات کا سبب اسی کائنات میں یا نظام فطرت میں نہ کہ حادثات کے ماورا کسی دوسرے عالم مثال یا عالم ارواح امر ربانی میں۔ اسی تصور سے تجرباتی یا حسی ادراک کا تصور نکلتا ہے۔

اگر ہر حادثہ دوسرے حادثات سے منسلک ہے تو لازم آتا ہے کہ ہم حسی ادراک کے علاوہ ان کے باہمی تعلق کو بھی سمجھیں۔ علم الگ الگ اشیاء کی کیفیت کا نام نہیں ہے بلکہ ان تمام اشیاء کے باہمی ربط وضبط کو سمجھنے ہی سے مکمل ہوتا ہے، اسی قسم کی فہم کو ہم تجرباتی یا حسی تفہیم یا توضیح کہہ سکتے ہیں۔

یہ توضیح نہ صرف تکمیل علم کے لیے ضروری ہے بلکہ حادثات پر قابو پانے کے لیے بھی ضروری ہے۔ رفتار زمانہ پر اسی وقت قابو پایا جاسکتا ہے جب کہ حادثات کے باہمی ربط وضبط کا علم حاصل ہو۔ اگر یہ علم تجرباتی نہیں ہے تو پھر نہ تو اس کو پرکھا جاسکتا ہے اور نہ ہی اس سے کنٹرول کا کام لیا جاسکتا ہے۔ محض تجربہ کے ذریعہ ہی اس سے انسان اپنے دعووں کو صحیح یا غلط ثابت کرسکتا ہے۔

حسی توضیح سے یہ لازم نہیں آتا کہ کسی اور قسم کی توضیح غیر ضروری ہے یا اصولی طور پر غیر معتبر۔ چناں چہ شاعرانہ، فلسفیانہ اور مذہبی توجیہات فکر کی مختلف راہیں ہیں اور ان کے الگ الگ اصول اور قواعد ہیں۔ حسی توضیح ادراک انسانی کی مختلف شکلوں میں سے ایک شکل ہے، لیکن اتنا ضرور ماننا پڑتا ہے کہ یہی وہ شکل ہے جو موجودہ علمی مزاج اور فکری رجحان کا طرہ امتیاز ہے۔ یہی سبب ہے کہ مابعد الطبعیاتی طرز فکر کی جگہ سائنس کے کمیاتی Quantitative طریقوں نے لے لی۔ ان سائنسی طریقوں کی بنیادوں پر ہی سائنس اور ٹکنالوجی نے ایک نئے سماج کی تشکیل کی ہے۔

تقریباً دو ہزار سال قبل مابعد الطبعیاتی طرز فکر اور فلسفیانہ تعبیر نے مافوق الفطری قوتوں، جادو اور رسوم پرستانہ مذہب کو ذہنوں سے نکال کر ان کی جگہ لے لی تھی۔ لیکن دور حاضر میں سائنسی یا تجربی اور حسی تفسیر کائنات نے فلسفیانہ تعبیر و طرز فکر کو اقتدار سے محروم کرکے انسانی ذہن کی باگ ڈور سنبھال لی ہے۔

آفاقی ارتقاء(Universal Evolution)

اس تصور کے مطابق تغیر اشیاء کی گھٹی میں شامل ہے۔ ہر وقت ہر چیز میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔خواہ اس کا احساس ہو یا نہ ہو۔اسی ذریعہ سے اشیاء کا ارتقاء، تنزل اور خاتمہ ہوتا ہے۔یہی اصول اشیاء کی تخریبوں اور تعمیر میں کارفرما رہتا ہے۔کائنات ایک زندہ حرکی اور بالیدہ وجود ہے نہ کہ خدا کی مکمل تیار کردہ شے۔اس کا یہ مطلب نہیں کہ کائنات اجزا کے اندھے حادثاتی اجتماع کا نتیجہ ہے۔

ڈارون کے بعد بعض یوروپین مفکرین جیسے برگساں وغیرہ نے نظریہ ارتقاء کے ذریعہ سے بے مقصد اور غیر محسوس ارتقاء کے نظریہ اور بامقصد آفرینش کے نظریہ کو ملانے کی کوشش کی ہے۔ شروع میں ارتقاء کا تصور جاندار اشیاء تک محدود تھا لیکن کچھ ہی عرصہ بعد اس کا اطلاق ہمہ گیر ہوگیا اور سماجیات پر اس کا زبردست اثر پڑا۔

سماجی علیت (Social Causation)

یہ تصور دراصل فطری یا کائناتی علیت میں مضمر تھا لیکن سماجی علیت کا واضح تصور گذشتہ صدی میں پوری وضاحت کے ساتھ مغربی ذہن کے سامنے آیا۔نتیجہ میں یہ تسلیم کیا جانے لگا کہ سماجی واقعات قوانین کے اتنے ہی پابند ہیں جتنا کہ فطرت۔ بلاشبہ اس تصور کی وضاحت میں کارل مارکس کا بڑا ہاتھ ہے۔مارکس نے تاریخی مادیت کے تصور کے ذریعہ سے سماجیات کو بہت ترقی دی لیکن یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ موجودہ سماجی اسبابیت کا تصور مارکس کے سادہ اقتصادی تصور سے وسیع تر ہے اور معاشی پہلوؤں کے علاوہ سماجی زندگی کے اور دیگر پہلوؤں پر بھی محیط ہے۔

اضافیت(Relativism)

اضافیت کا تصور بہت وسیع معنیٰ میں استعمال کیا جارہا ہے اور اس میں نہ صرف آئن اسٹائن کا نظریہ اضافیت بلکہ کانٹ کی مظاہریت بھی شامل ہے۔اس تصور کا مطلب یہ ہوا کہ خالص منطق وریاضی کے علاوہ علم اور صاحب علم کے مابین ایک ناگزیر تعلق ہے جس کی وجہ سے علم و ادراک قطعی نہیں ہوتا۔ چناں چہ مابعد الطبیعیاتی تصورات بھی قطعی نہیں کہے جاسکتے۔وہ انسانی ذہن کی ساخت پر مبنی ہوتے ہیں جس طرح سائنٹفک اور دیگر تجربی علوم کے تصورات آلات کے ادراک پر مبنی ہوتے ہیں۔سائنس کی طرح مابعد الطبیعیات غیر قطعی ہونے کے خیال نے یورپ کے دور حاضر کے علمی مزاج پر کافی اثر ڈالا ہے اور مابعد الطبیعات سے ایک دوری سی پیدا

کرتی ہے۔ خاص طور سے ہیگل کے بعد قطعیت یا مطلقیت کا اثر نہ صرف فلسفہ اور سائنس کے میدان میں کم ہوا بلکہ انسانی زندگی کے تمام دیگر شعبوں پر اس کا اثر کم ہو گیا۔ مثلاً مذہب، اخلاق، زبان اور آرٹ وغیرہ۔ بیسویں صدی میں اضافیت کے تصور نے ریاضی کے میدان میں بھی جگہ پائی۔ اس معنی میں کہ اقلیدس کی جیومیٹری کی قطعیت باقی نہ رہی اور کئی دیگر قسم کی جیومیٹریاں ظہور میں آ گئیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اقلیدس کے بنیادی مسلمات کو ماننے کے بعد ہم اس کے نتائج سے انکار کر سکتے ہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ہم دوسرے مسلمات کو مان کر ان کے مطابق منطقی نتائج نکال سکتے ہیں۔

ابعادی یک جہتی (Dimensional Integration)

اس تصور کا مطلب یہ ہے کہ حقیقت کے بہت سے پہلو ہیں اور محض کسی ایک پہلو کے ذریعہ ہم حقیقت کی پیچیدگیوں کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ ہم کو پیچیدہ چیز کو سادہ تصور کرنے کی بنیادی غلطی سے ہمیشہ پرہیز کرنا چاہیے۔ اختلافات اکثر اسی نکتہ کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ ہم صرف ایک ہی پہلو کو دیکھ کر ایک قطعی نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں لیکن اگر حقیقت کے سب پہلوؤں کا ایک تنقیدی جائزہ لے کر مناسب امتزاج ہو تو بہت سے غیر ضروری اختلافات دور ہو جائیں اور انسانی تفتیش مفید اور بارآور ہو جائے۔ اس قسم کا امتزاج ہم کو ایک طرف نظریات کے تصادم سے نجات دلاتا ہے اور ہم کو مناظرانہ ذہنیت سے نجات دلا کر مفاہمت اور باہمی اتفاق کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ ذہنی صلح ہمیں آمادہ کرتی ہے کہ حقیقت کے مختلف پہلوؤں میں ہم آہنگی قائم رکھی جائے۔ اس طریقہ سے انسانی علم اضافیت جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے ایک ہمہ جہتی ترقی و تکمیل میں بدل جاتی ہے۔

آزادیٔ ضمیر (Spiritual Autonomy)

یہ قدر انسانی وقار سے متعلق ہے اور اس کا مطلب یہ ہے کہ فرد کو خود اپنے ضمیر کا محکوم پابند ہونا چاہیے نہ کہ کسی بیرونی طاقت یا حاکم کا۔ جمہوری حاکمیت کا تصور اس فرد کی آزادی کے تعدد سے عبارت ہے۔ یہ آزادیٔ ضمیر مذہب سے لازمی طور پر نہیں ٹکراتی۔ اگرچہ مذہب کے ان تمام تعددات سے ضرور ٹکراتی ہے جو بیرونی حاکمیت پر مبنی ہیں؟

انسانی محبت (Humanistic Love)

یہ انسانیت کی محبت کا جوہر ہے جس سے ہر فرد کی محبت لازم آتی ہے۔ قطع نظر قوم، نسل اور زبان وغیرہ کے جو محض اتفاقات زندگی ہیں۔ اسی محبت سے فرد کی توقیر و حرمت کا خیال ابھرتا ہے۔ یہ انسانی محبت محدود وفاداریوں جیسے قوم اور مذہب وغیرہ سے ماورا لے جاتی ہے۔ اگرچہ یہ محبت سچی وطن دوستی یا نظریاتی قربت کے منافی نہیں ہوتی۔

ہمہ گیر برابری (Polymorphous)

یہ قدر حال ہی میں ابھری ہے اور یہ درحقیقت انسان دوستی کی قدر کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ کلاسیکی جمہوریت محض سیاسی برابری کو تسلیم کرتی تھی جس کے مطابق ہر انسان کا محض ایک ووٹ ہوتا تھا۔ ہمہ گیر برابری کا تصور اسی سیاسی برابری کے تصور میں ایک نئی گہرائی کا اضافہ کرتا ہے۔ ہمہ گیر برابری کا تقاضہ ہے کہ برابری نہ صرف کسی ایک شعبہ حیات سے وابستہ ہو بلکہ زندگی کے سب شعبوں میں پائی جائے جہاں تک ممکن ہو سکے برابری کا مطلب درحقیقت یہ نکلتا ہے کہ ہر انسان کو خواہ وہ مرد ہو یا عورت ایک ہی جیسے حقوق اور ترقی کے مواقع حاصل ہوں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہر شخص کو لغوی معنٰی میں برابر کر دیا جائے یا دولت اور اختیارات میں کسی قسم کا امتیاز نہ رہ جائے۔ ہمہ گیر برابری کا مطلب صرف یہ ہے کہ درجات فرد کے اکتساب اور محنت پر مبنی ہوں نہ کہ خاندان وغیرہ پر۔ ان درجات کو فرد کی ذاتی محنت اور صلاحیت ہونا چاہیے نہ کہ اتفاقات کا نتیجہ۔ ہم کو یہ ماننا پڑے گا کہ ہمہ گیر برابری کا یہ تصور کسی مذہب کے روایتی نظام اقدار میں نہیں پایا جاتا۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ بعض مذاہب نے برابری کے تصور کو دوسرے مذاہب کے مقابلہ میں زیادہ اہمیت دی ہے۔

اثبات حیات (Life Affirmation)

اس کا مطلب عیش پسندی یا لذت کوشی نہیں ہے۔ اگرچہ تلاش راحت یقیناً اس قدر میں مضمر ہے۔ اثبات دنیا سے یہ لازم نہیں آتا کہ حیات بعد از ممات کے تصور کو ترک کر دیا جائے۔ س کا مطلب صرف یہ ہے کہ دنیا محض آخرت کی تیاری نہیں ہے بلکہ وہ اپنی الگ اہمیت رکھتی ہے جس کی بنا پر ہمیں اس کے بہتر بنانے کی کاوش ہمیشہ جاری رکھنی چاہیے۔ اثبات دنیا زندگی کو بھرپور بناتا ہے، صلاحیت کی تکمیل اور راہ عمل پر زور دیتا ہے نہ کہ جزا، توکل، قناعت اور نجات

بعد از ممات پر زور دیتا ہے۔ مغرب نے یہ بنیادی زاویہ نگاہ یونان اور روم سے لیا ہے اور یہ قرون وسطیٰ کے یہودی اور عیسائی فلسفہ حیات سے بالکل مختلف ہے۔

آسائش (Affluence)

یہ قدر زندگی کے خارجی حالات اور فرد کے سماجی معاشی ماحول کو بہت اہمیت دیتی ہے اور درحقیقت یورپ کی آسودہ زندگی کے تصور کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ آسائش کی قدر اثبات دنیا کا لازمی نتیجہ تو نہیں کہی جاسکتی۔ اگرچہ اثبات صنعتی ترقی کا محرک بنتا ہے جس کے نتیجہ سے آسائش کی مانگ ابھرتی ہے۔

حرکیت (Dynamism)

حرکیت یا حرکی زاویہ نظر نیچر اور سوسائٹی کو عالم اسباب ماننے کا لازمی نتیجہ ہے۔ اگر عالم ہر لحہ متحرک ہے نہ کہ منجمد تو پھر انسان کا زاویہ نظر اور کائنات کی طرف رویہ ہی اسی اعتبار سے عمل پر مبنی ہونا چاہیے نہ کہ جمود پر۔ نہ صرف نیچر کی تسخیر بلکہ بیماری، غربت اور دیگر سماجی برائیوں پر باقاعدہ اور منظم طریقہ سے قابو پانے کا خیال پیدا ہوتا ہے اور قدر حقیقی عمل اور حرکیت میں نظر آتی ہے نہ کہ سکون اور قرار میں۔

ابدی تلاش اقدار (Creativity of Values)

انسان نہ صرف موروثی اقدار کا تحفظ کرے بلکہ اپنی اندرونی آزادی کو بروئے کار لا کر نئی اقدار کی تلاش میں ہمیشہ سرگرداں رہے۔ یہ تلاش ایک ساکن اور قطعی پیمانہ اقدار کے بجائے ایک حرکی اور خود تنقیدی زاویہ نگاہ پر مبنی ہے۔ ابدی تلاش کا مطلب یہ ہوا کہ اقدار بھی جاندار اشیاء کی طرح بالیدگی کے قانون کے تحت بڑھتی ہیں یا یوں کہیے کہ انسان کی بصیرت یا نظر بڑھتی ہے۔ چناں چہ بنیادی قدروں جیسے محبت، عدل، انصاف وغیرہ میں نت نئے گوشے اور پہلو ابھرتے ہیں۔ کسی ایک نظام اقدار کو آخری اور قطعی نہیں کہا جاسکتا۔

○

(جدیدیت اور ادب، سن اشاعت: 1969، ناشر: شعبۂ اردو مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ)

ادب میں جدیدیت کا مفہوم

جدیدیت کا ایک تاریخی تصور ہے، ایک فلسفیانہ تصور ہے اور ایک ادبی تصور ہے۔ مگر جدیدیت ایک اضافی چیز ہے، یہ مطلق نہیں ہے۔ ماضی میں ایسے لوگ ہوئے ہیں جو آج بھی جدید معلوم ہوتے ہیں۔ آج بھی ایسے لوگ ہیں جو دراصل ماضی کی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور آج کے زمانے میں رہتے ہوئے پرانے ذہن کے آئینہ دار ہیں۔ ہمارے ملک میں مجموعی طور پر جدیدیت انیسویں صدی سے شروع ہوتی ہے۔ یہ جدیدیت مغرب کے اثر سے آئی ہے۔ یورپ میں نشاۃ الثانیہ نے ازمنۂ وسطیٰ کو ختم کردیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوا۔ یورپ میں جدیدیت کی تاریخ تین سو سال سے زیادہ کی ہے، ہمارے یہاں سوڈیڑھ سو سال کی۔ اس لیے جدیدیت نے جو رنگ یورپ میں بدلے ہیں ان کے پیچھے کش مکش اور آویزش کی خاصی طویل تاریخ ہے۔ اس کے مقابلے میں ہندوستان میں جدیدیت نوعمر ہے اور ہندوستانی ذہن ابھی تک مجموعی طور پر اور پورے طور پر جدید نہیں ہوسکا ہے۔ اس پر ازمنۂ وسطیٰ کے ذہن کا اب بھی خاصا اثر ہے۔ اگر ذہن جدید بھی ہوگیا ہے تو قومی مزاج جو صدیوں کے اثرات کا نتیجہ ہوتا ہے، اب بھی ازمنۂ وسطیٰ کے تصورات سے نکل نہیں سکا ہے مگر چوں کہ بیسویں صدی میں صدیوں کی منزلیں دہائیوں میں طے ہوتی ہیں اس لیے گزشتہ بیس پچیس سال میں جدیدیت کے ہر روپ اور رنگ کے اثرات ہمارے یہاں ملنے لگے ہیں۔ اس صورت حال کی وجہ سے مجموعی طور پر جدیدیت کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا، اس کا معروضی طور پر تصور نہیں ہوتا، ایک بڑا گروہ جو ابھی پرانے تصورات میں گرفتار ہے، اس جدیدیت کو مغرب کی نقالی اور اپنی تہذیب سے انحراف کہہ کر اس کی مخالفت کرتا ہے۔ ایک چھوٹا گروہ جو نسبتاً بیدار ذہن رکھتا ہے اور اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی کوشش

کرتا ہے، جدیدیت کو اپنانا چاہتا ہے مگر اس گروہ میں بھی دو قسم کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جو جدیدیت کی روح کو سمجھتا ہے اور اس کے ہر روپ کا تجزیہ کر کے اس سے مناسب توانائی اخذ کرتا ہے، مگر دوسرا گروہ موجودہ آزادی خیال اور جدید نسل اور قدیم نسل میں خلیج سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے وجود کی اہمیت کو منوانے کے لیے اور اپنے مختلف ہونے کا جواز پیش کرنے کے لیے جدیدیت کے نام پر ہر سماجی، اخلاقی اور تہذیبی ذمہ داری سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔

اس لیے اس بات کی ضرورت ہے کہ جدیدیت کی اندھی پرستش یا اس پر سستے اور سطحی تبصرے کے بجائے اس کا معروضی مطالعہ کیا جائے، اس کی خصوصیات متعین کی جائیں اور ان خصوصیات کی روشنی میں اس کی قدر و قیمت اور ضرورت کو واضح کیا جائے پھر ادب میں اس کا ارتقا آسانی سے دیکھا جاسکے گا اور ہم طرف داری یا جانب داری کے بجائے سخن فہمی اور سنجیدہ شعور کا ثبوت دے سکیں گے۔

ادب میں جدیدیت کے واضح تصور کی ایک خاص اہمیت یہ ہے کہ پہلے جو کام مذہب یا فلسفہ بڑی حد تک انجام دیتا تھا، اب یہ دونوں کے بس کا نہیں رہا۔ ہاں ادب اس خلا کو پر کرنے کی کوشش کر رہا ہے جو مذہب یا فلسفیانہ نظاموں کی گرفت کے ڈھیلے ہونے سے پیدا ہوا ہے۔ ادب اس خلا کو پر کرسکتا ہے یا نہیں یہ ایک علیحدہ سوال ہے، لیکن اس میں شک نہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے عقائد میں بڑے رخنے پیدا کیے ہیں اور جہاں اس نے بے پناہ علم، بے پناہ طاقت، بے پناہ تنظیم، خاصے بڑے پیمانے پر یک سانیت، نئے نئے ادارے، ایک عمومیت اور آفاقیت پیدا کی ہے، وہاں بہت سی نئی مشکلات، نئی الجھنیں، نئے خطرے اور نئے وسوسے بھی دیئے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی سے جو کلچر پیدا ہوا ہے، اس نے مشین سے کام لے کر انسان کو بہت طاقت اور بڑی دولت عطا کی لیکن اس نے انسان کے اندر جو جانور موجود ہے اس کو رام کرنے میں کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں کی۔ یہ تمام تر سائنس اور ٹیکنالوجی کا قصور نہیں ہے کیوں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی اس معاملے میں غیر جانب دار ہے مگر جب اس نے پرانی بندشوں کو ڈھیلا کیا، پرانے عقائد اور نظریات پر ضرب لگائی تو نئے فتنوں کو بھی جنم دیا۔ پھر اس نے عقل کی پرستش ایک میکانکی انداز سے کی اور اس چیز کو نظر انداز کیا جسے بعض فلسفی حیات بخش عقل اور اقبال عشق کہتے ہیں۔ اس نے باطن اور اس کے اسرار کی اہمیت کو محسوس نہیں کیا۔ اس نے محبت کے ساتھ تفریح کے مواقع بھی پیدا کیے اور تفریح کو سستے ہیجان یا بے معنی مصروفیت کے لیے

وقف کر دیا۔ جیسے جیسے تفریح کی ضرورت بڑھتی گئی ویسے ویسے تفریح ایک ایسا زہر بن گئی جو بالآخر ذہن کی صحت کو مجروح کر دیتا ہے۔ اس نے ہلاکت کے ایسے آلے ایجاد کیے ہیں جن کی وجہ سے انسانیت کا مستقبل ہی مشکوک نظر آنے لگا۔ اس نے جنگوں کو اور ہول ناک بنا دیا اور فوجوں کے علاوہ شہری آبادی کو بھی خطرے میں ڈال دیا۔ اس نے انسان سے فطرت کی آغوش چھین لی اور غدار شہروں کی ویرانی میں اسے تنہائی کا احساس دلایا۔ اس نے فرد پر جماعت کی آمریت لادی اور ایک بے رنگ یک سانیت کی خاطر انفرادی صلاحیتوں اور میلانوں کو مجروح کیا۔ اس نے جبلت کو پست اور عقل کو بلند سمجھا مگر جبلت نے اس سے اپنا انتقام لے لیا۔ چناں چہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل کے حل کے لیے کچھ لوگوں نے ایک فلسفیانہ بشریت کا سہارا لیا، کچھ نے ایک طرح کی وجودیت کا اور کچھ نے ایک نئے ہیومنزم کا۔ مگر یہ سب نے محسوس کیا کہ انسانیت کے درد کا درماں صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کے پاس نہیں ہے، انسان کو ایک عقیدے، ایک لنگر، ایک سمت اور میلان کی ضرورت ہے اور گو ایسا میلان مذہب یا فلسفہ اب بھی دے سکتا ہے مگر اس کو دلوں میں جاگزیں کرنے کے لیے، اس کے جذبات کو آسودگی اور روح کو شادابی عطا کرنے کے لیے ادب کے راستے فاقہ زدہ جذبات کی سیرابی کا سامان کر کے۔ لفظ کے علامتی استعمال سے اس کا جادو جگا کر، دو تہذیبوں کی خلیج کو پر کیا جا سکتا ہے اور انسانیت کے لیے نشہ اور نجات دونوں کا سامان بہم پہنچایا جا سکتا ہے۔

کہنا یہ ہے کہ ادب میں جدیدیت کے واضح تصور پر موجودہ دور میں ادب کے صالح رول کا انحصار ہے کیوں کہ اس صالح رول پر انسانیت کی بقا کا دارومدار ہے۔ انسانیت کی بقا صرف ادب میں نہیں، سائنس میں بھی ہے، مگر صرف سائنس اسے تباہی کی طرف لے جا سکتی ہے اور صرف ادب کے نتائج ہم پچھلے دوروں میں دیکھ چکے ہیں۔ اس لیے جدید ادب کے عرفان پر ادب کا ہی نہیں انسانیت کا مستقبل بھی بڑی حد تک منحصر ہے۔ سائنس اور ادب دونوں اب حقیقت کی تلاش کے دو راستے مان لیے گئے ہیں اور دونوں کے درمیان بہت سی پگڈنڈیاں بھی ہیں اور پل بھی۔

جدید دور میں ادب کی اہمیت اور ادب کے راستے سے انسانیت کی نجات پر زور دینے کی ایک اور وجہ ہے اور وہ ہے سائنس اور ٹیکنالوجی کے دور میں زبان کے امکانات سے ناواقفیت اور لفظ کے امکانات اور لفظ کے جادو اور لفظ اور ذہن کے تعلق اور لفظ کی وضاحت اور ذہن کی براقی اور ادب میں لفظ کے رمزی اور علامتی اور تخیلی اور تخلیقی استعمال کی وجہ سے اس کے شخصیت

پر اثر اور پورے آدمی تک اس کی رسائی کی اہمیت۔ پھر یہ بات بھی فطری ہے کہ انسان جو روزی کی جستجو اور جینے کی مہم کے سر کرنے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے، بعض اوقات ان قدروں کو نظرانداز کر دیتا ہے جو اس کے وجود کو معنویت اور معیار عطا کرتی ہیں، جن سے آدمی انسان بنتا ہے اور جو تہذیب و اخلاق کو ایک قیمتی سرمایہ بناتی ہیں، اس لیے ادب کے ذریعہ سے ان قدروں کو جس طرح جاگزیں کیا جا سکتا ہے اور آئندہ کے لیے بھی نوائے سینہ تاب بنایا جا سکتا ہے، اس کا احساس بھی ضروری ہے۔ ہاں اپنے دور کے فیشن اور فارمولا کی وجہ سے اس کے سارے امکانات، پورے منظر اور پورے وجود کے متعلق غلط فہمی ممکن ہے جسے دور کرنا ہر لحاظ سے ضروری ہے۔

جدیدیت کسے کہتے ہیں؟ وہ کون سی آواز ہے جو اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کے یہاں مشترک ہے خواہ یہ شاعر اور ادیب ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں۔ وہ کون سی خصوصیت ہے جو ہم کسی نہ کسی طرح پہچان لیتے ہیں اور جب کسی فن پارے میں اسے پاتے ہیں تو بے ساختہ اس سے محبت یا نفرت کرنے لگتے ہیں۔ اس خصوصیت، آواز، مزاج یا روح کو ہم کیسے واضح کریں، کیا یہ الہام ہے۔ کیا یہ علامتی رنگ ہے۔ کیا یہ پرائیویٹ حوالہ (Reference) ہے۔ کیا یہ مختلف اور متضاد آوازوں کے ٹکرانے کا دوسرا نام ہے؟ کیا یہ ابدی قدروں کے بجائے وقتی اور ہنگامی قدروں کی عکاسی ہے؟ کیا یہ تعمیم کے بجائے منفرد یا شخصی انداز کہی جا سکتی ہے؟ کیا اس کی روح طنزیاتی ہے یا کنایاتی اور بہ ظاہر ایک سنجیدگی اور اس سنجیدگی کے پردے میں طنز جسے ہجو ملیح بھی کہہ سکتے ہیں؟ کیا یہ ہیرو پرستی کے خلاف اعلانِ جنگ کا نام ہے اور ہر ہیرو کے مٹی کے پاؤں دکھا کر سب کو ہیرو بنانے کا حیلہ؟ کیا بت شکنی کے پردے میں یہ ایک نئی بت پرستی ہے، کیا اس کا مقصد محض کسی شہرت کی سطحیت کو واضح کرنا اور کسی آئیڈیل ادارے یا شخصیت کے ساتھ جو جذباتی غلاف ہے اس کا پردہ چاک کرنا ہے؟ کیا یہ انسان کی بلندی کا رجز ہے، یا اس کی پستی کا المیہ؟ کیا یہ سائنس کا قصیدہ ہے یا اس کا مرثیہ؟ کیا یہ علوم کی روشنی سے ادب کے کاشانے کو منور کرنے کا دوسرا نام ہے یا ایک نوزائیدہ بچے کے حیرت، خوف اور جستجو کے جذبے کی مصوری؟ کیا یہ انسانی شعور کے ارتقا کی تازہ ترین کہانی کا باب ہے یا اس کے لاشعور کے تہ در تہ رازوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش؟ کیا یہ روایت، فن، قدیم سرمائے کی صدیوں کی کمائی سے محرومی اور اس پر ہٹ دھرمی کی آئینہ دار ہے یا یہ بے زاری ناواقفیت کی بنا پر نہیں بلکہ کچی بے اطمینانی اور تجربے کی آخری حدوں کو ضبطِ تحریر میں لانے کا نام

ہے؟ یہ اور ایسے بہت سے سوالات ہیں جو کیے جاسکتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ ان میں سے ہر سوال ایک جواب بھی رکھتا ہے جو اپنی جگہ غلط نہیں، مگر تعبیروں، توجیہوں، تصویروں کے اس جنگل میں ایک واضح اور جامع تصور آسان نہیں۔ پھر بھی یہ کوشش ضروری ہے۔

پہلے اس سلسلے میں کچھ شاعروں کی روح کی پکار سن لینا چاہیے۔ یہ طریقہ گو سائنس اور فلسفے کا نہ ہو لیکن اس سے بہت سے مسائل خود بہ خود حل ہو جائیں گے۔

بودلیر اپنی ایک نظم میں دو آوازوں کا ذکر کرتا ہے۔ ایک کہتی ہے کہ زمین ایک میٹھا کیک ہے۔ اگر تم اسے کھالو تو بے پناہ مسرت ملے گی اور تمھاری بھوک بھی اسی زمین کے برابر کی ہو جائے گی۔ دوسری کہتی ہے آؤ خوابوں میں سفر کرو، جو معلوم ہے اس کے آگے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ اس وقت سے میرے زخم، میرے مقدر کا آغاز ہوتا ہے، وجود کی وسعت کے بعد، تاریک غار میں، میں عجیب دنیائیں دیکھتا ہوں اور اپنی غیر معمولی بصیرت کے جلوے کی سرشاری میں ایسے سانپ اپنے پیچھے گھسیٹتا پھرتا ہوں جو میرے جوتوں کو کاٹتے ہیں۔ ایک دوسری نظم میں وہ سستے اوزان کو ایک ایسے جوتے سے تشبیہ دیتا ہے جو بہت بڑا ہے اور اس قسم کا ہے کہ ہر پاؤں میں آسکتا ہے اور ہر پاؤں سے اتارا جاسکتا ہے۔ ایک اور جگہ کہتا ہے کہ خطابت (Eloquence) کی گردن مار دو اور جب یہ کر رہے ہو تو قافیہ کی بھی کچھ اصلاح کرو کیوں کہ اگر ہم اس پر کڑی نگاہ نہ رکھیں تو نہ معلوم یہ کیا گل کھلائے۔ ایک اور نظم میں کہتا ہے کہ، یہ عجیب بات ہے کہ منزل ہمیشہ بدلتی رہتی ہے اور چوں کہ یہ کہیں نہیں ہے، اس لیے کسی جگہ بھی ہو سکتی ہے، انسان جس کی امیدیں کبھی مضمحل نہیں ہوتیں، ہمیشہ ایک پاگل کی طرح آرام کی تلاش میں دوڑتا رہتا ہے مگر سچا مسافر جو نئے سفر کی خاطر نکلے، جس کے ساتھ سفر میں غبارے کی طرح ہلکا دل ہو، جو اپنی تقدیر سے گریز نہ کرے اور ہمیشہ کہے چلو بغیر جانے کہ کیوں۔"

لارکا ایک ایک نظم میں خانہ بدوشوں کی شہری محافظوں کے ایک دستہ سے لڑائی دیکھیے۔

جج محافظ دستے کے ساتھ زیتون کے درختوں سے ہو کر آتا ہے، خون جس میں پھسلن ہے اپنی خاموش ناگ دھنی میں کراہتا ہے۔

والٹ وہٹمین خطاب کر رہا ہے:

ادوار اور گزرے ہوئے واقعات عرصے سے وہ مسالہ جمع کر رہے ہیں جس کو مناسب سانچہ نہیں ملا۔

امریکہ معمار لایا ہے اور اپنے مخصوص اسالیب

ایشیا اور یورپ کے غیر فانی شاعر اپنا کام کر چکے اور دوسرے کروں کو رخصت ہوئے ایک کام باقی ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا ہے اس پر بازی لے جانے کا کام ایسٹ کو کر نظم میں ایلیٹ اپنی ابلاغ کی مشکلات اس طرح بیان کرتا ہے:

بس میں یہاں ہوں، درمیانی راستے میں، بیس سال مجھے ملے۔
بیس سال جو زیادہ تر ضائع ہوئے
لفظوں کا استعمال سیکھنے کی کوشش کرتے ہوئے، اور ہر کوشش
ایک بالکل نیا آغاز ہے اور ایک مختلف قسم کی ہار
کیوں کہ آدمی صرف یہ سیکھ پایا ہے کہ لفظوں سے کس طرح بازی لے جائے
ان چیزوں کے لیے، جو اسے اب کہنا نہیں ہیں، یا اس طرح جس طرح
اب وہ انھیں کہنے کے لیے راضی نہیں ہے۔ پس ہر کوشش
ایک نیا آغاز ہے، واضح تلفظ پر ایک حملہ
میلے ساز و سامان سے جو برابر ناقص ہوتا جاتا ہے
جذبے کی غیر قطعیت کے عمومی ہجوم میں

ایک اور جگہ کہتا ہے:

مسافرو آگے بڑھو، ماضی سے فرار نہ کرتے ہوئے
مختلف زندگیوں میں، یا کسی مستقبل میں
تم وہی نہیں ہو جنھوں نے اسٹیشن چھوڑا تھا
یا جو کسی ٹرمنس تک پہنچ گئے

مایاکووسکی نعرہ لگاتا ہے:

جہاں آدمی سے اس کی نظر کاٹ دی گئی ہے
بھوکوں کے سروں کے قریب جو ابھرتے ہیں
انقلاب کے کانٹوں دار تاج میں
میں انیس سو سولہ کو طلوع ہوتے ہوئے دیکھتا ہوں
اور تمھارے ساتھ میں اس کا پیش گو ہوں

اور:

ہمارا سیارہ محبت کے لیے مناسب و موزوں نہیں ہے
ہمیں اپنی مسرت مستقبل میں سے چیر نکالنا ہے
اس زندگی میں مرنا مشکل نہیں ہے
زندگی کرنا، یقینی زیادہ مشکل ہے

آڈن 'پہلی ستمبر' میں کہتا ہے:

میرے پاس جو کچھ ہے ایک آواز میں ہے
جس سے بار بار لپٹے ہوئے جھوٹ کو کھول دوں
وہ رومانی جھوٹ جو سڑک پر چلنے والے شہوانی آدمی کے دماغ میں ہے
اور اقتدار کا جھوٹ
جس کی عمارتیں آسمان کو ڈھونڈھتی ہیں
ریاست — ایسی کوئی چیز نہیں ہے
اور کوئی تنہا وجود نہیں رکھتا
بھوک کوئی چارہ کار نہیں دیتی
نہ شہری کو اور نہ پولیس کو
ہمیں ایک دوسرے سے محبت کرنا ہے یا مر جانا ہے

کنگسلے امس (Kingsly Amis)، 'Poets of 1950' میں کہتا ہے۔ اب کوئی فلسفیوں، مصوروں، ناول نگاروں یا نگار خانوں یا دیومالا یا بیرونی ملکوں کے شہروں کے متعلق اور نظمیں نہیں چاہتا۔ کم سے کم میں توقع کرتا ہوں کہ کوئی نہیں چاہتا اور فلپ لارکن کہتا ہے۔ مجھے روایت پر کوئی اعتقاد نہیں، نہ ایک عام اساطیری زنبیل میں اور نہ نظموں میں کبھی کبھار دوسری نظموں یا شاعروں کی طرف اشارے۔ آڈن نے بہت پہلے اس شاعری کی طرف اشارہ کیا تھا جو ترس میں ہے، رابرٹ گریوز کہتا ہے کہ مایوسی سے ایک اسٹائل سیکھو، لارکن کہتا ہے ''بدی میرے دوست صرف یہی ہے۔ ایک سچ جسے ہم نہیں سمجھتے'' ڈگلس کہتا ہے کہ آج جذباتی ہونا اپنے لیے اور دوسروں کے لیے خطرناک ہے۔

رومانی شاعر اپنے آپ کو ایک ہیرو سمجھتا تھا۔ سماج اسے کچھ سمجھے، اسے اپنے پر بھروسہ تھا۔

وہ اپنی مخصوص نظر کی مدد سے سماج کو فائدہ پہنچانا چاہتا تھا اور سیاسی لیڈر اور پیغمبر کا بار اٹھانے کے لیے بھی تیار تھا۔ جدید شاعر کو جو بصیرت ملی ہے وہ اسے اپنے کو سمجھنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ رومانی شاعر کے لیے بچپن روح کی آواز سننے کے لیے ایک کھوئی ہوئی معصوم جنت تھا۔ جدید شاعر کے لیے بچپن میں بلوغ کے قبل از وقت اشارے بھی ہیں۔ اب فن کار جس دنیا کو دیکھتا ہے نہ صرف اس دنیا کے متعلق بلکہ اپنے متعلق بھی اس کے دل میں شکوک پیدا ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے تخلیق کے متعلق اس کا تصور بدل گیا ہے۔ جدید شاعری سے پہلے نظم آئینے کی طرح شفاف ہوتی تھی۔ مواد جتنا پیچیدہ ہے اتنی ہی فن میں مہارت کی ضرورت ہے۔ رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور والی بات۔ جدید شاعر یہ دیکھتا ہے کہ مصرع خیال سے مطابقت رکھتا ہے یا نہیں اور ایک پیچیدہ بحث اتنی ہی الجھی ہوئی اور اکھڑی اکھڑی زبان میں بیان کرتا ہے تاکہ خیال کے موڑ، اس کا ابہام اور اس کا تضاد سب آ جائے۔ گو اس کی وجہ سے جدید شاعری کے پڑھنے والے کم ضرور ہوئے مگر اس کا ابہام، اور خطابت کے خلاف اس کا جہاد دراصل ذہن کی اس رو کو پکڑنے کی کوشش ظاہر کرتا ہے جس کے لیے موجودہ الفاظ یا تو ناموزوں ہیں یا بے جان۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جدید یوروپی شاعر یونان کی دیومالا اور اس کے ادب اور اپنی ساری یونانی اور لاطینی میراث کو نظر انداز نہیں کرتا بلکہ اس سے اپنے حالات کی تعبیر کرنے اور اس کی ترجمانی کرنے کے لیے رمز، علامت اور اشارے لیتا ہے مگر ہمارے یہاں اکثر یہ لاعلمی ملتی ہے۔ پھر جدید شاعر ایک حس کو دوسری حس میں بیان کرتا ہے۔ لارکا کے یہاں خون جو بہہ رہا ہے بولنے لگتا ہے اور زمین پر سرخ تقاطر اپنے رنگ سے نہیں بلکہ اپنی مفروضہ خاموش دھن سے محسوس کیا جاتا ہے۔ جدید شاعر بیان کے بجائے تبصرے پر زور دینے کی وجہ سے حسیات کے بیانوں کو ملا دیتا ہے۔ آواز بھی حسیات اور رشتوں کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ غرض شاعر کا بٹا ہوا ذہن، سیاست کے فریب سے اس کا نکل آنا، ایک مخصوص بصیرت پر اصرار، ماضی کے متعلق بدلا ہوا رویہ، فن میں کمال کا مختلف تصور اور خود اس کے ذہن کی الجھنیں یہ سب اس کو پرانے شاعر سے علیحدہ کرتی ہیں۔ کلاسیکل ہیومنزم نے حسن کا جو تصور دیا تھا، اس میں چوں کہ اکتا دینے والی یکسانیت آ گئی تھی اس لیے بدصورتی کے حسن کو دیکھنے کی سعی شروع ہوئی۔ ادب پر مذہب اور اخلاق اور سماج کی گرفت بہت سخت رہی تھی، اس لیے ان تینوں کے بارے میں آہستہ آہستہ آزاد خیالی آئی لیکن جدید شاعر کا زبان اور وقت کے متعلق جو تصور ہے وہ بنیادی تبدیلی ظاہر کرتا ہے۔

انگلستان کے رومانی شعرا نے ایک ایسی ڈکشن کی ضرورت محسوس کی جو عام بول چال کے قریب ہو۔ ورڈس ورتھ نے اس کی وکالت کی مگر اسے نہ پاسکا۔ بائرن اسے پا گیا لیکن اس کی وکالت نہ کرسکا۔ ٹینی سن اور آرنلڈ گرینڈ اسٹائل کو واپس گئے۔ براؤننگ جہاں اپنی ایجاد کا ثبوت دیتا ہے وہاں بھی ادب کے آہنگ کو برتتا ہے نہ کہ بول چال کے۔ روایت کے فارم اس کے آہنگ اور اس کی زبان سے بھرپور بغاوت والٹ وہٹمن کے یہاں ملتی ہے۔ وہٹمن کی وجہ سے آزاد نظم کو مدد ملی جو جدید شاعری کا نمایاں میڈیم ہے۔ مگر وہٹمن کی تقلید وہی شاعر کرسکتا تھا جو اپنے پیام میں اتنا سرشار ہو کہ اس کی خطابت بھی اس پیام کی گرمی کی وجہ سے فطری معلوم ہوتی ہو۔ ہاں مایا کووسکی اور پابلو نرودا دونوں اس سے خاصے متاثر ہیں کیوں کہ وہ بھی وہٹمن کی طرح اپنے آپ کو آنے والے دور کا نقیب سمجھتے ہیں۔ نئی شعری زبان اور اس کا آہنگ لافورج (Laforgue) سے زیادہ متاثر ہیں۔ لافورج کے یہاں سنجیدہ لہجے میں طنز چھپی ہوئی ہے اور اسے شہروں کی مخصوص بولی، لوک گیت، عام موسیقی کی محفلوں کے ترنم کا خاصا احساس ہے۔ الیٹ نے پروفراک کی زبان اس سے سیکھی۔ لافورج نے وزن یا قافیہ دونوں کو چھوڑا نہیں، مگر قافیے کی پابندی ایک مقررہ قاعدے کے مطابق ضروری نہیں سمجھی۔ لافورج کے یہاں وقت یا تصور تکرار کے ایک چکر کے مطابق ہے جس میں وہی واقعات جو ادب کی تاریخ میں ایسے ہی واقعہ کی یاد دلاتے ہیں یا بچپن یا کسی پریوں کی کہانی سے لیے گئے ہیں، بار بار آتے ہیں۔ اس سے مذہب کے متعلق نیا تصور نکلتا ہے۔ یہاں کسی دینیات یا مسلک کے بغیر خدا یا مذہبی عقیدے کا تجزیہ ہے، گو ایلیٹ جیسے شعرا کے یہاں رومن کیتھولک عقیدے کی طرف واپسی بھی مل جاتی ہے۔

جب شاعر کے پاس کوئی ایسا عقیدہ نہ رہا جو اس کے پورے وجود کو معنی و مقصد دے سکے۔ جب اسے کسی پیام سے دل چسپی نہ رہی، جب وہ فلسفے، سیاست، مذہب اور اخلاق کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرنے لگا اور جب اس نے کائنات کو سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش چھوڑ کر اپنی ذات کے عرفان کی کوشش کی اور اپنے تجربے کا تجزیہ بھی اسے عزیز ٹھیرا تو اسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کے لیے کافی تھی، مگر اس کے محشر جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اس کے لیے بھی کبھی سرریلزم کے ذریعہ وجدان کے سرچشموں تک پہنچنے کی کوشش ہوئی، کبھی علامتی اظہار کی۔ یہاں پرانے

قصوں، روایتوں، دیومالا سے بڑی مدد ملی جن کے پیرائے میں ان کیفیتوں کا اظہار ممکن ہو سکا جو صاف اور واضح اور براہ راست اظہار میں ممکن نہ تھا۔ علامتی اظہار بالواسطہ اظہار کا وہ طریقہ ہے جو اس دور میں اس لیے مقبول ہوا کہ یہ دور کوئی سبق دینے یا کسی قصے کی زیبائش کرنے کا قائل نہیں بلکہ ان ننگے لمحوں کی مصوری کا قائل ہے جو کبھی کبھار اور بڑی کاوش کے بعد یا بڑے ریاض کے بعد ہاتھ آتے ہیں۔ اس علامتی اظہار میں نہ صرف اساطیری سرمائے سے کام لیا گیا بلکہ نئے (myth) بھی ایجاد کیے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ عام پڑھنے والوں میں یہ طرز مقبول نہ ہو سکا۔ مگر جدید شاعری کا یہ نمایاں میلان اس لیے بن گیا کہ اس میں شاعر کے روح کے ریگستان میں سفر کی ہر منزل اور ہر موڑ کا اس طرح گہرا احساس دلانا ممکن ہو گیا اور پھر زبان کو بھی اس اظہار کے ذریعہ سے نئی وسعتیں، گہرائیاں اور امکانات ملے۔

غرض آزاد نظم کے فروغ اور اس میں علامتی اظہار کو ہم جدیدیت کا خاص اظہار کہہ سکتے ہیں۔ ایلیٹ نے کسی جگہ کہا ہے کہ کسی قوم کی واردات میں کم چیزیں اتنی اہم ہیں جتنی شاعری کے ایک نئے فارم کی ایجاد۔ یہ نیا فارم نہ صرف بدلے ہوئے حالات سے وجود میں آتا ہے اور تجربے اور اس کی تعبیر و تشریح کے لیے نئے امکانات دیتا ہے بلکہ ایک نئی ذہنی رو کو عام کرتا ہے جو بالآخر کسی نہ کسی طرح اس کے پورے حلقے کو متاثر کرتی ہے۔ شاعر اب اپنے سے باتیں کرتا ہے اور اس لیے اس کا لہجہ شخصی، دھیما اور کہیں کہیں بول چال کی زبان کی طرح اکھڑا اکھڑا ہے۔ اس لیے اب اسے مجمع کی ضرورت نہیں، بلکہ اسے پڑھنے والے کی ضرورت ہے جو اس شخصی لہجے پر کان دھرے اور اسے سمجھ سکے۔ یعنی شاعر سے یہ مطالبہ اب ضروری نہیں رہا کہ وہ سب کو اپنی بات سمجھا سکے، بلکہ پڑھنے والے سے یہ مطالبہ ضروری ہو گیا ہے کہ وہ اس ذہنی سفر میں شاعر کا ساتھ دے سکے، اس کے اشارے کنائے سمجھ سکے۔ آج کا شاعر ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو بیسویں صدی کے ذہن، بول چال کے طریقے، آہنگ اور نمائندہ میلانات کا ساتھ دے سکے۔ بہت سے پڑھنے والے یہاں ابھی اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی فضا یا مشہور اساتذہ کے اسلوب سے مناسبت ڈھونڈھتے ہیں اور جب نہیں پاتے تو اس جدیدیت کو ہی کوئی مرض سمجھنے لگتے ہیں۔ ایزرا پاؤنڈ کے اس مشورے کو نئے شاعروں نے قبول کرلیا ہے کہ اپنی شاعری کو نیا بناؤ۔ آج شاعری ان مقاصد کے لیے استعمال نہیں ہوتی جو نثر میں زیادہ کامیابی سے یا بہتر طور پر پورے کیے جاسکتے ہیں۔ اگر شاعر کے پاس صرف خیالات ہیں جن کا وہ پرچار کرنا چاہتا ہے یا

کسی ذاتی ضرورت کی وجہ سے جن کا تجزیہ کرنا چاہتا ہے، تو وہ بھی وہ نثر میں کرتا ہے۔ شاعری میں خیالات صرف مجرد خیالات کی شکل میں نہیں آتے بلکہ شاعرانہ تجربے کی صورت میں آتے ہیں۔ یہ خیالات کی ایک دنیا کی طرف اشارہ کرتے ہیں، یہ ایک علامت ہیں جو دوسری علامتوں سے جڑی ہوئی ہے اور ایک ایسی وحدت کا کام دیتے ہیں جس کی جڑیں شاعر کی زندگی اور اس کے قومی شعور میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بہترین جدید شاعری میں جہاں خیالات ہیں، خواہ وہ سیاسی ہوں یا سماجی یا فلسفیانہ تو وہ بہ قول ایلیٹ کے صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان خیالات کے ہجوم میں گھرا ہوا شاعر کیا محسوس کرتا ہے۔ جدیدیت خیالات کی آقائی میں ہے نہ کہ غلامی میں۔ جدید شاعر کو چوں کہ موجود زندگی کے مختلف اور متضاد عناصر میں ایک ذہنی تنظیم پیدا کرنی ہوتی ہے اس لیے اس تنظیم کے لیے اسے مجرد خیال سے مخصوص اور ٹھوس تجربے تک اور پھر مجرد خیال تک جست لگانی ہوتی ہے۔ اسے ذہن اور جذبے دونوں میں ایک نئی وحدت قائم کرنی ہوتی ہے اور ذہن کو اس صحت اور سادگی تک لانا پڑتا ہے جس میں مانگے کے یا دوسروں کے لادے ہوئے خیالات نہیں بلکہ فرد کے تجربے کی صداقت ہو۔ یہ صداقت سائنس کے نئے نئے انکشافات سے کم اہم نہیں ہے۔ ہماری زندگی بڑی پستی میں بسر ہو رہی ہے مگر ہماری دست رس خیالات تک ہے۔ آج فرد میں خلوص کی اور دیانت کی جو کمی ہے جدید شاعری اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ جدید شاعری کچھ کہتی نہیں، کچھ کرتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری نثر سے زیادہ خوب صورت یا زیادہ زوردار پیرایہ اظہار نہیں ہے۔ جو لوگ روایتی شاعری کے عادی ہیں وہ اس بات پر خفا ہوتے ہیں کہ جدید شاعری سے ایک مرتب سلسلہ خیالات اور ایک مرکزی تصور انھیں نہیں ملتا۔ جدید شاعری ایک شخصی اور نجی اسرار بن گئی ہے۔ یہ فرد کی تنہائی کا عکس ہے۔ آج انسان اپنی کائنات میں کوئی اطمینان کا گوشہ نہیں بنا سکتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس نظام سے الگ ہے۔ وہ جب دیکھتا ہے کہ اس کے حلقے میں وہ پورا خیال نہیں ہے جو پہلے اس کے پاس تھا اور اس کے اپنے باطن میں ایسی پیچیدگیاں ہیں جن سے وہ بے خبر تھا، تو وہ پریشان ہو جاتا ہے۔ سماج میں گروہ بندی، مذہب کی بندشوں اور روایت کے رشتہ کا ڈھیلا ہونا، تبدیلیوں کی تیز رفتاری، یہ سب باتیں شاعر کو اپنی دنیا اور گرد و پیش کی دنیا میں تعلق پیدا کرنے سے روکتی ہیں، وہ اپنے آپ سے اپنا رشتہ قائم نہیں کر پاتا۔ تنہائی سے گھبرا کر وہ اور زیادہ تنہائی کی منزلیں طے کرتا ہے۔ وہ تعلیم سے گھبراتا ہے۔ نظریات اسے خوف زدہ کرتے ہیں۔ افادی،

اخلاق، سیاسی شاعری اسے زہر لگتی ہے۔ یہ خیالات سے بغاوت نہیں، دوسروں کے خیالات کا غلام ہونے سے بے زاری ہے لیکن ان سب باتوں کے پیچھے ایک نئے عقیدے کی جستجو بھی ہے، یہ ہے ایک شخصی عقیدہ۔

اب نظم پر کوئی ڈیزائن لادا نہیں جاتا۔ یہ خیال کی رو ہے، زندہ، مانوس، محسوس کیا ہوا خیال، جس نے نظم کو ایک تنظیم عطا کی ہے۔ بڑی شاعری بڑے خیالات سے وجود میں نہیں آتی۔ شاعری ترس میں بھی ہے، غصے میں بھی، فریب سے نکلنے میں بھی۔ یعنی شاعری اس ہیجان اس تحیر میں ہے جو غم، غصہ، طنز، کوئی بھی کیفیت پیدا کر سکتا ہے۔ نثر میں آپ اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں، نظم میں اپنے تک۔

ادب جس طرح فلسفے، سیاست، مذہب، اخلاق کی بندشوں سے شاعری میں آزاد ہو کر جدید ہوا ہے، اسی طرح ناول میں بھی اس نے اپنی آزادی کی کوشش کی ہے گو ناول کے ارتقا کو دیکھتے ہوئے یہاں چست قصے سے کردار نگاری تک اور کسی عہد کی تہذیب سے خاندانوں کے عروج و زوال کی داستان تک حقیقت نگاروں کے کئی رنگ ملتے ہیں مگر لارنس، جوائس، ٹامس مان، کافکا، کامیو، گراہم گرین، ہیمنگ وے، سال بیلو تک یہ بات واضح ہو گئی کہ اب ناول ماضی کی تہذیب کو رد کرتا ہے اور اس لیے اس پر طنز کرنے پر مجبور ہے اور اس کا کھوکھلا پن دکھائے بغیر اسے چارہ نہیں۔

ناول اب فرد کی تنہائی، اس کی قنوطیت، اس کے احساس شکست کا آئینہ دار ہے۔ اس لیے اس کے گرد کوئی منظم اور مربوط قصہ نہیں بن سکتا۔ سرل کانولی نے غلط نہیں کہا تھا "مغرب کے عام باغوں کے اب بند ہونے کا وقت ہے اور آج سے ایک فن کار صرف اپنی تنہائی کی گونج اور اپنی مایوسی کی گہرائی سے پہچانا جائے گا۔" اس گہرائی کی وجہ سے جوائس کے تجربات جدیدیت رکھتے ہوئے زیادہ معنی خیز نہیں معلوم ہوتے۔ لارنس کی خون کی پکار سائنسی میکانکیت کے خلاف ردعمل کی وجہ سے اہمیت رکھتے ہوئے، اپنے فلسفے کی وجہ سے نہیں بلکہ انسانی جذبات کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کی وجہ سے قابل قدر رہے گی۔ مگر ابھی ایک عرصے سے کافکا کی معنویت پر غور کیا جائے گا جو کہتا ہے کہ "ہمارا فن صداقت کے سامنے خیرگی ہے۔ وہ روشنی جو چہرے کو مسخ کر رہی ہے سچ ہے، مگر اور کچھ نہیں۔" کافکا سے پہلے کسی نے اندھیرے کو اس قدر صفائی سے پیش نہیں کیا۔ نہ مایوسی کی دیوانگی کو اس قدر سنجیدگی اور ہوش سے اس کی شکست و ریخت میں ایک دیانت

ہے۔ وہ ایک دھوکے باز دنیا کے نظام اخلاق کا ناپنے والا ہے اسی طرح کامیو جو نراج کو تنظیم نہیں بلکہ نراج ہی کہتا ہے، وہ اس نسل کا ترجمان ہے جو دہشت کے اس عہد میں بھی جسے عام کساد بازاری، عالم گیر جنگ، آمریت سے سابقہ رہا اور جسے دوسری جنگ عظیم کے بعد حقیقی امن کے بجائے سرد جنگ کی اعصابی کیفیت ملی۔ کامیو نے یہ دیکھ لیا تھا کہ ہمارے دور کی دہشت اور بے چینی کی ذہنی بنیاد اٹھارویں اور انیسویں صدی کے آئیڈیالوجیوں کی عطا کی ہوئی ہے۔ مغرب ذہن کے پیچھے بے تحاشا دوڑ رہا تھا۔ اس نے عقل کی فرعونیت کو جنم دیا جو بہت دن بعد ترقی کرتے جنگوں، جیل خانوں اور جلادوں کے تشدد میں ظاہر ہوئی۔ آئیڈیالوجی جس طرح انسان سے اس کی انسانیت چھین لیتی ہے اس پر کامیو نے بہت زور دیا۔ اس لیے اس کے نزدیک انسانیت کے ایک نئے احساس کی ضرورت ہے جس کے لیے کلاسیکی اعتدال خصوصاً یونانی شاعری کے ہیرولولیسز کی مثال دی جاسکتی ہے جو ٹرائے کے مہم بازوں میں سب سے زیادہ انسانیت رکھتا ہے۔ اس کے (State of Siece) میں وہ ایکٹر جو پلیگ کی نمائندگی کرتا ہے جس سے مراد جدید دنیا ہے اور جو آمریت کی زندگی کی تنظیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، ان لوگوں سے جنھیں اس نے ابھی زیر کیا ہے، کہتا ہے کہ ان کی موت بھی منطق اور Statistics کے مطابق ہوگی مگر اس کے Rebel کی فریاد میں امید کی کرن ہے۔ کامیو کی یہ بات دل چسپ ہے کہ آج ہمیں خیر کے لیے صفائی پیش کرنی پڑتی ہے۔

یہ ایک معنی خیز بات ہے کہ آئیڈیلزم کے فلسفے نے جو جدیدیت نے قریب قریب ترک کر دیا ہے ماضی میں بہت بڑا ادب پیدا کیا۔ مارکسزم نے ہمیں اتنا بڑا ادب نہیں دیا ہاں وجودیت Existentialism کے علم برداروں میں سارتر اور کامیو کی عظمت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بھی قابل توجہ بات ہے کہ مجموعی طور پر جدید فکر مارکسزم سے اس طرح متاثر نہیں ہے جس طرح آج سے تیس سال پہلے تھی۔ آج اس پر وجودیت کا اثر زیادہ گہرا ہے۔ مارکسزم کی سرد عقلیت کے مقابلے میں وجودیت کا محسوس کیا ہوا خیال (Felt thought) ادیبوں کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ گو یہ بات واضح ہے کہ نظریہ شاعر یا ادب پیدا نہیں کرتا بلکہ شاعر، ادیب اپنے مخصوص حالات اور مزاج کی افتاد کی بنا پر کسی نظریے سے متاثر ہوتے ہیں۔ جدیدیت نے اس لحاظ سے ایک اور بات واضح کی ہے۔ وہ مجموعی طور پر آئیڈیالوجی کے خلاف ہے، فلسفے کے نہیں۔ آئیڈیالوجی کو وہ ایک پرچم سمجھتی ہے جو فرد اور جماعت کو عمل پر آمادہ کرے۔ فلسفہ بہر حال حریت

فکر کو ظاہر کرتا ہے۔ ادیب اور فن کار اس کا پابند نہیں، ہاں اس سے اپنے طور پر کام لیتا ہے۔
اس دور کو ژید (Gide) اخلاق اور خلوص کا مقابلہ کہتا ہے۔ موجودہ صنعتی ترقی نہ اخلاقی برتری کا نہ بہتر ذہنیت کا دعویٰ کرسکتی ہے۔
کامیو کہتا ہے ''ذہن اس لیے پراگندہ نہیں ہے کہ ہمارے علم نے دنیا کو اتھل پتھل کر دیا ہے بلکہ اس لیے کہ ذہن ابھی اس حشر کو ہضم نہیں کرسکا ہے۔''
پھر بھی جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسانیت کی عظمت کے ترانے بھی ہیں۔ اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے، اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے، مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آج آئیڈیالوجی سے بے زاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دل چسپی ہے اس کے لیے اسے شعر و ادب کی پرانی روایت کو بدلنا پڑا ہے، زبان کے رائج تصور سے نپٹنا پڑا ہے، اسے نیا رنگ و آہنگ دینا پڑا ہے، اس کے اظہار کے لیے اسے علامتوں کا زیادہ سہارا لینا پڑا ہے۔ سوسن لینگر نے غلط نہیں کہا ہے۔ آرٹ ایسے فارم کی تخلیق ہے جو انسانی جذبات کی نقالی نہیں کرتے ان کی علامت ہوتے ہیں۔
اردو ادب کے طالب علموں کو جدیدیت کے ہر روپ کا معروضی طور پر مطالعہ کرنا چاہیے اور فیشن یا فارمولا کے چکر سے نکل کر اپنے ذہن کو جدیدیت کی روح سے آشنا کرانا چاہیے۔ وہ ازمنۂ وسطیٰ کے ذہن کو لے کر جدید دور کی بھول بھلیاں میں اپنا راستہ تلاش نہیں کرسکتے۔
جدیدیت غالب کے الفاظ میں یہ دعویٰ کرسکتی ہے:

بہ وادی کہ در آں خضر را عصا خفت است
بہ سینہ می سپرم راہ، گرچہ پا خفت است

○

(جدیدیت اور ادب، سن اشاعت: 1969، ناشر: شعبۂ اردو مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ)

مغرب میں جدیدیت کی روایت

کپلنگ کا بدنام زمانہ قول "مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب، اور دونوں کا نقطۂ اتصال کوئی نہیں۔" ہندوستان اور یورپ دونوں کے دانش وروں کا ہدف ملامت رہا ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جس جذبہ کے تحت یہ بات کہی گئی وہ یقیناً قابل اعتراض تھا لیکن کپلنگ سے کوئی خاص ہم دردی نہ رکھتے ہوئے بھی میں یہ کہوں گا کہ مشرق و مغرب کے قومی مزاج میں کچھ ایسے بنیادی اختلافات ہیں جن کو کسی بھی صورت سے سلجھایا نہیں جاسکتا۔ مغرب میں توکّل کا مادہ بالکل نہیں، مشرق کے فلسفہ کی بنیاد توکل پر ہے۔ مغرب تجربہ اور تبدیلی کو خوش آمدید کہتا ہے، مشرق تجربہ اور تبدیلی کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اگر مغرب کا مزاج اضطراری، بے چینی اور سیماب وشی سے ہم آہنگ ہے اور اس لیے تجربہ اور بغاوت اسے خوش آتے ہیں تو مشرق سکون و جمود کا اس حد تک متلاشی ہے کہ وہ ہر تجربہ کو بغاوت سے تعبیر کرتا ہے۔ مشرق اگر روایت پرست ہے تو مغرب بغاوت پرست۔ ان بنیادی رجحانات کا اظہار مشرق و مغرب کے فنون لطیفہ میں بہت زیادہ کھل کر ہوا ہے۔ مشرق کی موسیقی دھیمی، عام طور پر ہیجان سے گریزاں اور خواب ناک تاثر کی حامل ہے، مغرب اس کے برعکس ہے۔ یہی حال ادب کا بھی ہے، مغربی ادب میں ہر عہد نے ادبی اقدار کو نئے سرے سے سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی اور اس سلسلے میں توڑ پھوڑ سے بھی گریز نہ کیا۔ لیکن عہد قدیم میں بنائے گئے اصول اور نظریات کی حکم رانی مشرق میں ایک عرصہ تک رہی اور ایک حد تک آج بھی ہے۔

یہاں مجھے اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ مشرق کی روایت پرستی زیادہ صحیح اور احسن ہے یا مغرب کی بغاوت پرستی؟ ان دونوں اقدار کے محاسن کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بجائے میں صرف ایک بنیادی حقیقت کا اظہار کر رہا ہوں، اور وہ اس وجہ سے کہ میرے خیال میں مغرب کی

جدیدیت دراصل ایک ادبی روایت ہے، چاہے اسے جدیدیت کا نام نہ دیا گیا ہو، لیکن ہر دور میں ادبی اقدار و نظریات کو دوبارہ بیان کرنے اور ان میں کمی بیشی کرنے کی ایک رسم رہی ہے اور ہر بار اس رسم کے ادا ہونے کے بعد ادب بہ ظاہر اپنے ماقبل سے کچھ مختلف لیکن بنیادی حیثیت سے ماقبل سے مماثل رہا ہے۔ آج جس جدیدیت کے سمندر کا ذکر ہم کر رہے ہیں اور جس کی سطح پہ ہمیں بہت سے ناقابل یقین اور ناقابل اعتبار تصورات کے بجرے من مانی سمت میں تیرتے نظر آتے ہیں، وہ دراصل مغرب کی قدیم روایت کے دھارے سے الگ نہیں ہے۔

مغربی ذہن چوں کہ ادبی نظریات اور اعمال کی الٹ پھیر اور رد و قبول سے مانوس رہا ہے لہٰذا مغربی ادیب اور نقاد کو ان مسائل کا سامنا نہیں کرنا پڑا جن سے ہم آج دو چار ہیں۔ وہاں نہ کسی جدیدیت نام کی کوئی تحریک اٹھی اور نہ تمام نئے لکھنے والوں کا تضحیک یا طعن تشنیع سے استقبال ہوا۔ مغرب میں جدیدیت کے تصور پر کسی بحث کی ضرورت ہی نہ تھی، کیوں کہ یہ سب کو معلوم تھا کہ ہر عہد اپنے نظریات کی تشکیل خود ہی کرے گا۔ ایسا نہیں ہے کہ وہاں نئے اور پرانے ادیبوں پر اعتراضات نہیں ہوئے۔ پرانے عہد میں ادب کا قاری گنتی میں کم تھا، اس لیے ایسے اعتراضات بھی کم ہوئے۔ لیکن اسپنسر اور ملٹن کی زبان پر کڑی تنقیدیں ہوئیں، شیکسپیئر پر اس کے عہد کے فوراً بعد اور پھر کافی دیر تک نکتہ چینیاں ہوتی رہیں۔ سوئن برن کی نظموں کو خوب برا بھلا کہا گیا۔ فرانس میں بودلیئر پر اعتراضات ہوئے، بعد میں روسو اور اس کے ہم خیالوں پر ہر طرح کے اعتراضات کیے گئے۔ ہارڈی کے ناولوں کو تختۂ مشق بنایا گیا، آسکر وائلڈ کی کتابوں کو مخرب الاخلاق کہا گیا، ایسٹم کو مشکل پرست اور بے معنی بتایا گیا، وغیرہ لیکن تنقید اور تنقیص کی یہ سب مثالیں ذاتی نوعیت رکھتی ہیں۔ سوائے روسو کی رومانیت کے جس پر بحیثیت تحریک کے فرانسیسی اور کچھ جرمنی نقادوں نے بہت لے دے کی، اور خود رومانی شعرا اور نقادوں کی ان نکتہ چینیوں کے علاوہ جو انھوں نے کلاسیکیت پر کیں، کسی ادبی تحریک پر بحیثیت تحریک تنقید کا رجحان مغرب میں نہیں ملتا اور نہ کسی تحریک کو 'جدید' کے نام سے یاد کیا گیا۔ ادب کے ساتھ 'نئے' کا لفظ سنجیدگی سے استعمال کرنے والوں میں آسکر وائلڈ کا نام شاید پہلا ہے جس نے اپنے ناول 'ڈورین گرے کی تصویر' کے مقدمہ (191) میں لکھا کہ اگر کسی فن پارے کی قدر و قیمت اور خوبی پر نقادوں کی رائے مختلف ہو تو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ فن پارہ نیا ہے۔ آسکر وائلڈ کے اٹھارہ سو برس پہلے جب لون جائنس (Loginus) نے یونانی نظریات ادب کو اپنے طور پر دوبارہ بیان کیا تو

اس نے یہ نہیں کہا کہ وہ کوئی نہیں بات کہہ رہا ہے۔ اس کے پہلے ہوریس اور کوئن ٹلین (Quintilian) نے بھی نئے ہونے کا دعویٰ نہیں کیا تھا۔ بوالو نے جب فرانسیسی میں اپنے عقائد (جو کہ کلاسیکی عقائد کہلائے، اگرچہ ان کا کوئی گہرا تعلق یونانی نظریات سے نہیں ہے، اور جو دراصل یونانی اور لاطینی نظریات کی اساس پر وضع کیے گئے لیکن دونوں سے مختلف ہیں) کی توضیح 1674 میں کی تو اس نے جدید ہونے کا دعویٰ نہیں کیا۔ فلپ سڈنی نے جب 1583 میں شعر کی مدافعت میں کتاب لکھی تو اس نے اگرچہ ارسطو کے نظریات کو کچھ بدل کر پیش کیا لیکن اس نے بھی نئے پن کا کوئی تصور نہیں چھوڑا۔ پوپ نے جب 1711 میں تنقید پر اپنی منظوم کتاب لکھی تو اس نے بھی کلاسکیت کا ایک حد تک ذاتی نظریہ پیش کرنے کے باوجود یہ نہیں کہا کہ آج کے لیے یہی نظریہ درست ہے اور یہ نیا ہے۔

اس طرح مغرب کی نظریاتی تنقید کا ایک دل چسپ پہلو یہ رہا ہے کہ جدید نے قدیم کو کبھی منسوخ یا صحیح معنوں میں مورخ (Dated) نہیں کہا۔ پوپ یا ڈرائڈن یا بوالو (Boileau) میں یہ ہمت نہیں تھی کہ وہ ہوریس، کوئن ٹلین یا ارسطو کو منسوخ کرتے اور عہد قدیم کے ادبا یا شعرا کو چاہے وہ ایک دوسرے سے اس قدر مختلف کیوں نہ ہوں جتنا ایس کلس (Aeschylus) اور سوفیکلز (Sophocles)، ورجل اور لکری شیس (Lucretius) سے تھی۔ پرانے یا ناقابل اتباع اور اقتدار قرار دیتے۔ حالاں کہ فرانس اور انگلستان کے نام نہاد کلاسکیت پرست شعرا اور ڈراما نویس۔ کارنیل (Corneille) سے لے کر ڈرائڈن اور ملٹن سے لے کر راسین (Racine) تک کسی بھی صورت سے رومائی ادیبوں کی طرح کلاسیکی نہیں تھے اور روماء ادیب خود قدیم یونانی ادیبوں کی طرح کلاسیکی نہیں تھے، لیکن ایک نے دوسرے کو منسوخ کرنے کا دعویٰ نہیں کیا۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ جب روایت اتنی بغاوت آمیز یا بغاوت اس قدر روایت انگیز ہو تو جدید ادب کا تعین کیوں کر کیا جائے؟ اور یہ کس طرح کہا جائے کہ جس ادب کو ہم جدید مانتے اور جانتے ہیں اس کی ابتدا کب ہوئی؟ کیوں کہ اگر جدیدیت بغاوت یا انحراف کا دوسرا نام ہے تو انحراف تو ہر عہد میں ہوا۔ لہٰذا ہم یہ کہیں گے کہ جدیدیت نہ صرف انحراف بلکہ قدیم کی تنسیخ کا نام ہے۔ قدیم کی یہ تنسیخ جب ہوئی تو ہم عصر ذہن کو حیرت نہیں ہوئی کیوں کہ ہر عہد میں ادیب مقدور بھر نئی باتیں کہتے آرہے تھے۔ لیکن ادب کے آئندہ مورخ کی نظر میں یہ تنسیخ ایک حیرت انگیز اور عظیم الشان حادثہ قرار پائی کیوں کہ اس سے پہلے انحراف اور تنسیخ قدم بہ قدم نہ تھے۔ یاد

رکھنے کے قابل بات صرف یہ ہے کہ یہ انحراف اور تنسیخ تاریخ ادب میں کوئی عدیم المثال حادثہ نہیں، عدیم المثال حادثہ یہ ہے کہ اس تنسیخ کا کھل کر اظہار ہوا اور جدیدیت وجود میں آئی۔

یہ تنسیخ کب ہوئی؟ اس سلسلے میں ایلیٹ نے اپنا 'ہوش مندی کے انقطاع' (Dissociation of Sensibility) والا مشہور نظریہ پیش کیا ہے۔ اس کے خیال میں سترہویں صدی کے آغاز میں ادیب اپنے معاشرے کا زندہ اور جیتا جاگتا حصہ نہ رہ کر بدلے ہوئے حالات اور نئے معاشی اور سیاسی ماحول کا شکار ہو کر اپنے عہد سے الگ ہو گیا۔ وہ کہتا ہے:

> ''سترہویں صدی کے شعرا کے پاس ہوش مندی اور احساس کے ایسے ذرائع موجود تھے جن کے ذریعہ وہ کسی بھی قسم کے تجربہ کو گھونٹ سکتے اور ہضم کر سکتے تھے۔ وہ مصنوعی، سادہ، مشکل یا حیرت خیز تھے، بالکل اس طرح جس طرح ان کے پیش رو (بہ یک وقت اظہار کے ان تمام طریقوں پر قادر) تھے...
> سترہویں صدی میں ہوش مندی کے انقطاع کا ایک سلسلہ شروع ہوا جس کی ہم کبھی بھی اصلاح نہ کر پائے۔''

یہ الفاظ 1921 کے ہیں۔ بعد میں اس نے ہوش مندی کے اس انقطاع کی ذمہ داری پہلے کی طرح ڈرائڈن اور ملٹن پر نہیں رکھی، لیکن یہ کہا کہ ''اگر ایسا انقطاع واقعی وقوع پذیر ہوا تو اس کے وجوہ اس قدر پیچیدہ اور گہرے ہیں کہ ان کی تفصیل ادبی تنقید کی اصطلاح میں بیان نہیں کی جا سکتی۔'' ایک عرصے تک ایلیٹ کے زیر اثر یہ نظریہ مستحکم رہا کہ ہوش مندی کا انقطاع سترہویں صدی میں ہی ہوا۔

ایلیٹ سے اختلاف کرنا آسان نہیں، لیکن اس نتیجے سے اختلاف کیے بغیر میں نئے ادب کے سلسلے میں اپنے نظریات کو مستحکم نہیں کر سکتا۔ ایلیٹ کا یہ کہنا میرے خیال میں اس وجہ سے درست نہیں کہ سترہویں صدی کے بعد بھی یورپ کا ادب اپنے ماقبل سے بہت زیادہ مختلف نہیں تھا، اور جہاں جہاں مختلف تھا بھی وہاں بھی وہ اس اختلاف و انحراف سے پوری طرح آگاہ نہیں تھا، بلکہ ہر ادیب پوپ یا ڈرائڈن خود کو اصلی کلاسیکیت کا مبلغ سمجھتا تھا۔ پوپ کے عہد میں بھی (اس کی موت 1744 میں ہوئی) ادیب اپنے معاشرہ کا ایک زندہ حصہ تھا، اچھا یا برا، وہ غریب شہر نہیں تھا۔ بزرگوں سے ورثہ میں ملی ہوئی ادبی روایتوں پر اس کا اعتقاد مستحکم تھا اور اس کا ماحول بھی اسے ہر طرح قبول کرنے اور اپنانے پر تیار تھا۔

لیکن جب ہم رومانی تحریک یا رومانی احیاء تک پہنچتے ہیں تو ہوش مندی کے انقطاع کی پوری صورت سامنے آجاتی ہے۔ اب تک ادیب و شاعر خود کو معاشرہ کا ایک فرد سمجھتے تھے، وہ بھی دوسروں کی طرح انسان تھے، فرق یہ تھا کہ وہ مصرع موزوں کر سکتے تھے یا اپنے خیالات کو عام سے زیادہ نفیس اور سجتی ہوئی زبان میں کاغذ پر اتار سکتے تھے۔ وہ سب کچھ تھے لیکن مختلف نہ تھے۔ گولڈ اسمتھ بھی برادری سے باہر نہ تھا۔ ڈاکٹر جانسن اور ڈیوڈ گیرک (David Garricy) اگر چہ ہم جماعت ہونے کے باوجود ہر طرح مختلف المزاج تھے، لیکن وہ بھی لندن کے عظیم اژدہام میں کھو جانے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ گیرک جب اپنی سنہری زبان سے شیکسپیئر کے جادو نگار قلم کی سحر کاریوں کو اسٹیج پر بولتا تھا تو معلوم ہوتا تھا کہ وہ ابھی ابھی ہم میں سے اٹھ کر گیا ہے اور فوراً ہی واپس آجائے گا۔ رومانی احیاء کے ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ یہ کیفیت نہیں۔ جرمنی، فرانس اور برطانیہ میں ہر جگہ ادیب اچانک جلاوطن اور (Out of Place) سے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس بحث کا یہاں موقع نہیں، لیکن مادیت کی فتح نے علم کو جس طرح دولت کا غلام بنا دیا تھا اس کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے۔ اٹھارہویں صدی کے وسط میں یورپ کا زراعتی سماج آخری ہاہچکی لے کر خاموش ہو گیا۔ اس کی جگہ تیزی سے ایک مشینی سماج نے لینی شروع کر دی جس کے اقدار کی احساس حسن خوبی اور علم وفن پر نہیں بلکہ کارآمدگی، مادی آسائشوں میں اضافہ اور توسیع پرستی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر اور ادیب جو اب تک حسن و خوبی اور علم وفن کی بنا پر معاشرے کے معزز اور اہم افراد تھے اچانک بے گھر ہو گئے۔ اب ان کو یہ احساس ہونے لگا کہ وہ دوسروں سے مختلف ہیں۔ میری نظر میں جدید ادب کی ابتدا یہاں سے ہوتی ہے اور ہوش مندی کا آخری انقطاع یہیں سے ہوتا ہے۔

روسو کے یہ الفاظ قابل غور ہیں۔ خود نوشت سوانح عمری میں وہ کہتا ہے۔ ''میرے مزاج اور کردار کی تعمیر ان لوگوں میں سے کسی کے نمونہ پر نہیں ہوئی تھی جنھیں میں جانتا تھا (یعنی جو میرے گرد و پیش تھے) لیکن اگر میں ان سے بہتر نہیں تھا تو کم سے کم ان سے مختلف ضرور تھا۔''

مختلف ہونے کا یہ احساس صرف روسو تک محدود نہیں۔ اسی عہد میں بلیک نے انحراف و تنسیخ کی عمارت کا سنگ بنیاد یہ کہہ کر رکھا کہ ''ریاضی کی بنیادوں پر تعمیر کی ہوئی یہ ہیئت منطقی حافظہ میں زندہ رہتی ہے لیکن حقیقی زندہ ہیئت کا وجود آزاد ہوتا ہے، حافظہ کا محتاج نہیں۔ گوتھک (Gothic) ہیئت زندہ ہیئت ہے۔'' یہ جملہ اور اس کے طرح کے اور بھی بہت سے جملے پیغمبرانہ

اقوال جو بلیک کی تحریروں میں بکھرے پڑے ہیں صرف اٹھارہویں صدی کی جامد اور بے روح شعری ہیئت کے خلاف ردعمل نہیں کہے جاسکتے۔ یہ ردعمل تو کوپر (Cowper) اور کولنز (Collins) وغیرہ کے یہاں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ دراصل قدیم ہیئت کی یہ تنسیخ اس احساس کا آئینہ دار ہے کہ اس کے پرستار وہی ہوسکتے ہیں جو اپنے ماحول سے ہم آہنگ ہوں۔ بلیک اپنے عہد سے ہم آہنگ نہیں تھا، کیوں کہ یہ عہد پچھلے عہد سے مختلف تھا، اس حد تک مختلف کہ پچھلا عہد اب بالکل مردہ ہوچکا تھا، لہٰذا اس کی شعری صداقتیں اور اعتقادات بھی مردہ ہوئے۔

یہاں ایک لمحہ کے لیے ٹھہر کر اس بات کا اعادہ کرنا ضروری ہے کہ خود رومانی احیاء جس نے قدیم نظریات کو منسوخ کرنے کا اعلان کیا تھا کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ اس لیے اس تحریک کو احیاء یعنی Revival کا نام دیا جاتا ہے۔ رومانیت کی تحریک کی جڑیں قدیم یونانی ادب تک پھیلی ہوئی ہیں۔ رومانی اور کلاسکی کا فرق دراصل انداز نظر کا فرق ہے۔ کلاسکیت بیروں بیں (Outward looking) ہے اور رومانیت دروں بیں (Inward looking)۔ ہر ادیب بہ یک وقت بیروں بیں اور دروں بیں ہوتا ہے لیکن ان دونوں رجحانات کا مکمل توازن کسی میں نہیں ہوتا، حتی کہ شیکسپیئر میں بھی نہیں تھا۔ اگر ادیب پر بیروں بینی غالب ہے تو اس کا ادب کلاسیکی مزاج کا ہوگا، اور اگر صورت حال اس کے برعکس ہے تو ادب کا مزاج رومانی ہوگا۔ قدیم یونانی ڈرامہ اور تغزل آمیز شاعری میں دروں بینی اور شخصیت و کائنات کے اندرونی اسرار کو سمجھنے اور سمجھانے کی جو کیفیت ملتی ہے اور اس کی فضا پر جو انوکھی پراسرار دردمندی اور تفکر محیط ہے وہ رومانی ادب کا خاصہ ہے۔ اس طرح نشاۃ ثانیہ کا رومانی ادب قدیم یونانی ادب کی معنوی اولاد تھا، اور رومانی احیاء کا ادب نشاۃ ثانیہ کے ادب سے بہت دور نہیں تھا، اگر چہ انسانی روح کی فتح مندی اور اسرار و عقائد کو حل کرنے کی کامیاب کوشش اور پرمسرت تقلید کے جو عنصر نشاۃ ثانیہ کی سماجی اور ذہنی فضا کے پروردہ تھے اور اس کے ادب میں ہی جلوہ گر تھے وہ انیسویں صدی کی رومانیت سے تقریباً مفقود نظر آتے ہیں۔ لیکن اس دور میں ادب سطحی مسائل سے الجھنے اور طنز و مزاح اور سیاسی Relevance کا نام نہ رہ کر ایک شدید انسان دوستی، عام انسانی سطح کی طرف بہاؤ اور فطرت پرستی کا مظہر ہوگیا۔ اس کے ساتھ اندرونی تفکر، تنہائی کا احساس اور کائناتی المیہ اور تخلیق میں پنہاں ہزار اسرار کو چھونے کی کوشش بھی نمایاں ہونے لگی۔ بہر حال قابل غور بات یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ میں جو بغاوت ہوئی وہ اپنی باغیانہ حیثیت سے باخبر نہیں تھی، رومانی احیاء کی بغاوت

اپنی باعیانہ حیثیت سے باخبر تھی لیکن در حقیقت وہ کوئی اصلی اور سچی بغاوت نہیں تھی، کیوں کہ اصل میں وہ روایت کی نئے پردوں میں جلوہ گری تھی۔ جس ہیئت کو لیک گوتھک (Gothinc) کہتا اور اس کی پرستش کرتا تھا وہ یونان کے یوری پڈیز (Euripides) کو بھی نا قابل قبول ہوتی اور جس ہیئت کو وہ ریاضی نما کہتا تھا اس پر ایس کلس (Aeschylus) بھی چیں بہ چیں ہوتا۔

شاعر کے مختلف ہونے کے احساس نے تنہائی کے احساس کو جنم دیا اور یہ تنہائی طرح طرح سے نقاب اوڑھ کر سامنے آئی۔ ورڈز ورتھ جیسے محتاط شاعر نے بھی شاعر کی تعریف کی تو یہ کہا کہ وہ عام لوگوں کی طرح کا انسان ہے لیکن قوت احساس اور قوت مشاہدہ ان سے زیادہ شدید رکھتا ہے۔ یہ الفاظ روسو کے اس تاریخی جملے کی یاد دلاتے ہیں جو میں نے اوپر نقل کیا ہے۔ روسو کے بازگشت بہ فطرت (Back to Nature) والے نعرے نے جرمنی اور انگلستان میں دو مختلف نتائج پیدا کیے۔ ورڈز ورتھ نے فطرت پرستی کا جو مذہب اختراع کیا اس کا بنیادی عقیدہ یہ تھا کہ خدا جو انتہائی حقیقت (Ultimate Reality) ہے، فطرت میں جلوہ گر ہے۔ ہم بچپن میں فطرت سے نزدیک اس طرح خدا کے نزدیک رہتے ہیں اور جوں جوں عمر گزرتی جاتی ہے ہم فطرت سے دور اور اس طرح خدا سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ فطرت پرستی کے اس معصوم تصور کو ورڈز ورتھ کی زندگی ہی میں ڈارون (Darwin) اور ہکسلے (Huxley) اور رسل والس (Russel Wallace) کے ہاتھوں مسمار و منہدم ہونا تھا اور ایک دوسری طرح کی تنہائی کے تصور کی پیدائش ہونی تھی۔ لیکن ورڈز ورتھ اس لیے تنہا تھا کہ انسان نے دولت کو اپنا خدا بنا لیا تھا اور وہ اس فطرت سے دور ہو گیا تھا جو اس کی سچی مونس و غم خوار تھی۔

رومانی احیاء کی تحریک صحیح معنوں میں فرانس اور جرمنی میں شروع ہوئی۔ لیکن انگلستان کے ادب پر اس کا اثر شروع شروع میں زیادہ گہرا پڑا۔ شاید اس وجہ سے کہ صنعتی انقلاب کے دور میں پرانی زندگی کا جتنا انہدام انگلستان میں ہوا اس حد تک فرانس اور جرمنی میں نہیں ہوا۔ جرمنی میں بازگشت کا نعرہ جو شلیگل برادران (Schlegel) اور شلنگ نے بلند کیا وہ زیادہ روایتی تھا، لیکن ان کے تصورات کی بنیاد ہی فرد کے بے جوڑ پن اور عہد حاضر کی گندگی اور بے رنگ مادیت سے بغاوت پر تھی۔ شلیگل برادران نے شیکسپیئر کا مطالعہ اور ترجمہ جس ذوق و شوق اور محنت سے کیا اور جس جوش سے شیکسپیئر کے ڈرامے جرمنی کے اسٹیج پر پیش کیے (ایک زمانہ وہ آ گیا کہ شیکسپیئر جرمنی کا تقریباً قومی ڈراما نگار ہو گیا) وہ اسی رومانی تنہائی اور بے چارگی کی دلیل ہیں جس نے

کچھ دنوں بعد ہیوگو (Hugo) سے شیکسپیئر کے ڈراموں کے ترجمے کرائے۔ ادب میں عہد گزشتہ کے رومانی حسن اور اسراریت (Mysteri Ousness) کا عنصر جو ازمنۂ وسطیٰ کے بعد مفقود ہو گیا تھا، جرمنی میں ٹینک، رختر، شلنگ، برطانیہ میں اسکاٹ، کولرج اور فرانس میں ہیوگو وغیرہ کے ذریعہ پھر زور وشور سے پھٹ پڑا۔ کلاسیکی ادب جس احتیاط سے تشدد، قتل وخون، رشک وہوس اور اس کے پیدا کردہ انتشار وہراس سے پرہیز کرتا تھا اور خود کو نفاست آمیز ڈرائنگ روم کی گفتگو تک محدود رکھتا تھا، رومانی ادب نے اسی آزادی سے سنجیدہ اور غیر سنجیدہ، اور ماتم، قتل وخون اور فلسفہ، بے قابو جوش وبے انتہا انتشار کا عمل دخل ادب میں کر دیا۔ اس کی انتہائی مثال ہیوگو کے ڈرامے ارنانی (Hernani) میں ملتی ہے۔ مادام وااستائل (Mme Da Stael) نے 1813 میں جرمنی پر اپنی کتاب Allemague لکھ کر جرمن مابعد الطبعیات، گوتھک فن تعمیر اور رومانی شوریدہ سری کو فرانس میں فروغ دیا اور اس طرح رومانی سائیکل جو 1761 میں روسو کی ناول (Le Nonvalleheloise) سے شروع ہوئی تھی اور شلنگ اور کولرج کے ہاتھوں جرمنی اور انگلستان پر انداز ہوئی تھی، واپس فرانس میں آ گئی۔

Del'Allemague کی اشاعت کے وقت رومانی تحریک یورپ میں اپنے پورے شباب پر تھی۔ ذاتی جذبہ واحساس کے اظہار پر جو قدغن کلاسکی ادب نے لگا رکھی تھی۔ اس کے ہٹنے کا اتنا شدید ردعمل تھا کہ ہر طرح کی جذباتیت اور ہر طرح کے سطحی جذبات کا اظہار عام رواج بن گیا۔ ہیوگو کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ ایک طرف تو وہ فطرت میں گم ہو جانے اور صبح کے حسن میں خود کو ضم کر لینے کا انتہائی آدرش پرست تصور پیش کرتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری سستی، سفلی اور سطحی جذبہ طرازی کی ادنیٰ مثال ہے۔ عام رومانی ادیب کو دیکھ کر یہ احساس پختہ ہو جاتا ہے کہ فرد کے پارہ پارہ ہونے کا عمل اس قدر شدید اور دور رس تھا کہ ہر رومانی ادیب نے ضبط کا دامن چھوڑ دیا تھا۔ بہترین لمحات میں بھی ان کی انفرادیت کا احساس مریضانہ حد تک شدید ہے۔ اگر کیٹس یہ کہتا بھی ہے کہ شاعر ایک انتہائی غیر شاعرانہ شخصیت ہوتا ہے تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعر اپنے تاثرات ومشاہدات کو غیر ضروری ذاتی رنگ آمیزی کے بغیر الفاظ کا لباس عطا کرتا ہے، کیٹس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شاعر ایک نارمل اور عام انسان ہوتا ہے۔ پوپ اس جملے کا یہی مطلب لیتا لیکن کیٹس کا یہ کہنا بھی ایک استثنا کی حیثیت رکھتا ہے، کیوں کہ عام رومانی ادیب کا مسلک اس سے مختلف تھا۔ اپنی ذات میں گم رہنے اور اپنے زخم

کریدنے اور اپنی منتشر شخصیت کو کسی نہ کسی طرح یک جا کرنے اور پھر اس کے پارہ پارہ ہو جانے کا شور ماتم اس کی شاعری سے اس شدت سے ابھرتا ہے کہ گوئٹے نے حقارت سے کہا ''رومانی ادیب اس طرح لکھتے تھے جیسے وہ سب بیمار ہوں، اور ساری دنیا ایک ہسپتال ہو۔'' نئے زمانے کے ادب میں گوئٹے کی ایک واحد شخصیت ہے جو مجروح و مصلوب ہونے سے بچ گئی اور جس کے یہاں دروں بینی اور بیروں بینی کا تقریباً توازن نظر آتا ہے۔ لہٰذا اس کا یہ تحقیری بیان باعث حیرت نہیں، باعث افسوس ہو تو ہو۔ باعث افسوس اس وجہ سے کہ اس عہد کا ادیب دار پر چڑھے بغیر رہ ہی نہیں سکتا تھا، اور اس کے نتیجہ میں وہ ایک گدلی دھندلی نیم روشن دنیا کا باسی بن گیا تھا جہاں زندہ رہنے کے لیے انفرادی اعتقاد اور راہ فرار اختیار کیے بغیر چارہ نہ تھا۔

اس طرح ہمارے ہم عصر ادب کے الجھے الجھے منتشر اور مریضانہ لہجہ کی اصل رومانی احیاء میں ملتی ہے۔ آج کا ادب رومانی ادب سے بہت مختلف ہے، لیکن اصلاً رومانی ہے، کیوں کہ جن حالات نے کیٹس، شیلی، یوگو اور شلر کو جنم دیا تھا وہ اب پہلے سے زیادہ شدید ہیں۔ جدید ادب کا دوسرا بڑا مسئلہ بھی پہلے رومانی ادیبوں نے ہی چھیڑا۔ اب تک چوں کہ ہوش مندی کا انقطاع نہ ہوا تھا اس لیے ادیب کو اپنا مافی الضمیر بیان کرنے میں دشواری نہ ہوتی تھی۔ جو زبان وہ بولتا تھا وہی اس کے قاری یا سامع کی زبان تھی۔ اب تک سماج ہیز (Hayes) کے الفاظ میں مجموعی حیثیت سے زراعتی تھا لیکن مشینی سماج میں شاعری کی زبان وہ نہ ہوسکتی تھی جو زراعتی سماج میں تھی۔ ایک زیادہ اہم بات یہ تھی کہ اب تک شاعر کے ذہنی جوابات (Mental Responses) اور جذباتی تخئیلی ردعمل کی نوعیت اور تھی۔ مشینی سماج میں ردعمل کی نوعیت وہ نہ رہ سکتی تھی، شاعر کسی اور طرح سے سوچنے اور محسوس کرنے لگا تھا۔ لہٰذا اب یہ ضروری نہ تھا کہ جو وہ کہے وہ سب کی سمجھ میں آسانی سے آجائے۔ شاعری کی زبان کے نارم (Norm) اب تک یہ تھے کہ چوہے کو چوہا نہ کہو بلکہ Whiskered Vermin کہو، جوتے کو جوتا نہ کہو بلکہ The casing of the lower limb کہو، پھاوڑے کو پھاوڑا نہ کہو بلکہ An agricultural implement کہو۔ لیکن جس زبان کے نارم یہ تھے وہ شدید دروں بینی کی متحمل نہ ہوسکتی تھی۔ نشاۃ ثانیہ میں رابلے (Rabelais) شیکسپیئر اور مارلو (Marlowe) اور سروانٹی (Cervantes) نے ہزاروں ایسے الفاظ استعمال کیے تھے جنھیں بعد میں Indecent اور فحش اور غیر مہذب کہہ کر برادری باہر کر دیا گیا تھا۔ یہاں پر ایک جملہ معترضہ یہ ہے کہ کلاسکی ادب کے ماڈل شعرا مثلاً جوونل (Juvenal)

اور لکری شیئس (Lucretius) کی زبان اس قدر کھلی ہوئی ہے کہ ہمارے عہد کو بھی مات کر سکتی ہے۔ بہر حال رومانی ادیب کو زبان اور ابلاغ کا مسئلہ بھی حل کرنا تھا۔

اس مہم کو سب سے پہلے شیلی جیسا انقلاب پرست ملا۔ اس نے اپنے مضمون A Defence of Poetry میں پہلی بار اس خیال کا اظہار کیا کہ شعر وہ سب کچھ نہیں کہہ پاتا جو شاعر کہنا چاہتا ہے۔ شعر کی تخئیلی حیثیت کو واضح کرنے کے لیے اس نے کہا کہ ''شعر نامانوس چیزوں کو مانوس اور نامانوس چیزوں کو مانوس بنا دیتا ہے۔'' لیکن یہ تخئیلی عمل الفاظ کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اور الفاظ یا زبان ''تخئیل کے ذریعہ بے باکانہ اور بے روک ٹوک پیدا ہوتی ہے۔'' اس کے بعد'' یہ کسی بھی طرح ضروری نہیں ہے کہ شاعر اپنی زبان کو روایتی ہیئت تک محدود رکھے... بہت بڑے شاعر کو بالضرور اپنے خاص انداز کی شاعری کے ڈھانچے کے لیے اپنے پیش رووں کے نمونوں سے انحراف کرنا چاہیے۔'' پھر وہ کہتا ہے ''جب شعر موزوں ہونا شروع ہوتا ہے تو شاعر کا الہام زوال پذیر ہو چکا ہوتا ہے۔ شعرا کی طرف سے جو بہترین شاعری ہم تک پہنچی ہے وہ غالباً ان کے اصل تصور کا ایک کمزور سا عکس تھی۔'' پھر آگے چل کر یہ عبارت ملتی ہے۔ ''ہم کو (شعر کی تخلیق کے دوران میں یا اس کے پہلے) فکر و احساس کے جلدی سے اوجھل ہو جانے والے اور دھندلے خیالی پیکروں کی آمد کا احساس ہوتا ہے۔ یہ پیکر کبھی کسی جگہ، کبھی کسی شخص اور کبھی صرف ہمارے ذہن سے متعلق ہوتے ہیں... ایسا لگتا ہے جیسے ہم سے کسی بہت زیادہ بلند اور الوہی ہستی کا ہماری ہستی سے اتصال و امتزاج ہو گیا ہے، لیکن اس ہستی کے نقش قدم سمندر پر ہوا کے نقش قدم سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ آنے والا سکوت ان نقوش کو مٹا دیتا ہے اور ان کے صرف نشان باقی رہ جاتے ہیں، جس طرح سمندر کے کنارے پڑی ہوئی ریت پر لہروں کے مدھم نقش باقی رہ جاتے ہیں۔''

ظاہر ہے کہ ابلاغ اور زبان کے مسئلہ پر یہ خیالات ایک حد تک آغازی اور یک طرفہ ہیں۔ شیلی کا زیادہ تعلق اس بات سے ہے کہ شاعر وہ سب کچھ نہیں کہہ پاتا جو کہنا چاہتا ہے۔ ابلاغ کے مسئلہ کا یہ صرف ایک ہی رخ ہے۔ لیکن یہ بھی اس دوسرے رخ کی طرح اہم ہے جس پر ہمارے عہد نے زیادہ توجہ مرکوز کی۔ علاوہ بریں اس کے پہلے مغربی ادب میں ابلاغ کی بات کبھی اٹھائی ہی نہ گئی تھی، اور تقریباً دو ہزار برس سے کسی نے یہ بات کھل کر کہی تھی کہ شاعروں کو حق ہے کہ وہ اپنے الہام اور موضوع کی ضرورت کے اعتبار سے زبان اور ہیئت میں ترمیم کر لے۔

شیلی کے نظریات کا اثر اس کے بعد میں آنے والوں پر بہت گہرا نہیں پڑا۔ اس کے

برخلاف بلیک کے تصورات زیادہ دور رس اور دیرپا تھے، اگرچہ اس نے اس مسئلہ پر شیلی سے زیادہ وضاحت سے لیکن ایک دوسرے نقطۂ نظر سے سوچا اور لکھا تھا۔ درحقیت اگر رومانی احیاء کی تحریک عصری ادب کا چشمہ آغاز ہے تو بلیک کے تصورات نے عصری ادب کو اس کا بیش تر فکر و فلسفہ دیا۔ بلیک زبان اور ابلاغ کے مسئلہ سے اتنا نہیں الجھا جتنا پورے ادب پارے کی زندہ حیثیت سے۔ سب سے پہلے تو اس نے تعمیمی ادب کے خلاف آواز اٹھائی اور سترہویں اور اٹھارہویں صدی کی اس شاعری کو مطعون کیا جو عام مسائل کو عام زبان میں اور گول مول ڈھنگ سے ادا کر دیتی تھی۔ پوپ کی مشہور نظم (جس کا حوالہ میں نے اوپر دیا ہے) 'ایک تنقیدی مضمون' اس طرح کی گول مول تعیم کا اچھا نمونہ ہے۔ شیلی نے اپنا مضمون میں لکھا تھا۔ بلیک شیلی سے کم پڑھا لکھا تھا لیکن اپنے اپنے زمانے کے شعری تقاضوں اور خاص کران تقاضوں کا جو اس کی منفرد طبیعت کے پیدا کردہ تھے، بہت اچھا ادراک تھا۔ وہ 1820 میں کہتا ہے کہ ''تعیم احمقوں اور کم عقلوں کا شیوہ ہے۔ حسن و خوبی کی بڑی پہچان تخصیص ہے۔'' اسی مضمون میں وہ کہتا ہے۔ ''شعر کی ایک مرکزی ہیئت جو دوسری تمام ہیئتوں پر محیط ہو، (یعنی کلاسکی ہیئت) میں تسلیم کرتا ہوں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ باقی سب ہیئتیں بے شکل ہیں۔ ہر ہیئت شاعر کے ذہن میں مکمل و اکمل ہوتی ہے، لیکن ہیئتیں فطرت سے بنائی یا مستنبط نہیں کی جاتیں (یعنی شعری ہیئت فطرت کی نقل نہیں ہے) بلکہ وہ تخیل سے پیدا ہوتی ہیں۔'' میں اوپر بلیک کا قول نقل کر چکا ہوں کہ ریاضی پرست ہیئت جامد ہوتی ہے۔ ان تمام خیالات میں جدید ادب اور تمثیلیت پرستوں کا بنیادی نظریہ موجود ہے کہ نظم ایک زندہ اور آزاد حقیقت ہے، اور ہیئت اور موضوع دونوں ایک ہی شے کے دو نام ہیں، کیوں کہ ایک کا تصور دوسری کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ بلیک کا پورا تصور اسی خیال کے گرد گھومتا ہے کہ نظم ایک درخت کی طرح زندہ اور مکمل شخصیت رکھتی ہے، نظم بنائی نہیں جاتی، بلکہ بنتی ہے اور ایک جگہ وہ کہتا ہے ''فن شجر حیات ہے، یسوع خدا ہے اور سائنس شجر موت۔'' یہیں فن اور سائنس میں وہی رشتہ ہے جو ریاضی پرست ہیئت اور گوتھک ہیئت میں ہے۔

امریکہ میں امرسن اور یورپ میں کولرج۔۔۔ رومانیت کے دو کاہن اعلیٰ جرمن مابعد الطبیعات سے بہت زیادہ متاثر ہوئے تھے اور جرمن تنقید اور فلسفہ پر ہرڈر (Herder) کا بہت گہرا اثر پڑا تھا۔ ہرڈر نے جرمنی میں بازگشت کی تحریک کا ایک طرح سے آغاز کیا تھا اور رومانی ادیبوں کو شیکسپیئر سے روشناس کرایا تھا۔ شیکسپیئر کے ڈرامے کنگ لیر (King Lear) کے بارے میں اس

کا یہ قول کہ یہ ڈراما کائنات کے اسرار کو حل کرنے کی نہیں بلکہ کائنات کو دوبارہ خلق کرنے کی کوشش ہے" رومانی نقادوں کے لیے مشعل راہ بن گیا۔ بلیک سے ذرا ہٹ کر لیکن انھیں خطوط پر سوچتے ہوئے کولرج اور امرسن دونوں تقریباً اس نتیجے پر پہنچے کہ شعر میں زندگی کی سی حرکت اور بھر پور پن ہونا ضروری ہے۔" ادب کو ایک " ایک دوسرے میں باہم مختلف اور زندہ کرنے والی روح سے مملو ہونا چاہیے۔ فرینک کرموڈ کے الفاظ میں" فن پارہ کی ایک آزاد زندگی اور ہستی ہونا چاہیے، اور اس کا حسن اور اس کی ہستی دونوں ایک ہی چیز کے دو نام ہونا چاہیے اس کو ایک درخت کی طرح ہونا چاہیے۔" یہاں ہمیں بلیک کا قول یاد آتا ہے کہ" فن شجر حیات ہے" کولرج اور امرسن دونوں بلیک سے ہم آہنگ تھے کہ ہیئت اور موضوع ایک ساتھ خلق ہوتے ہیں اور ایک ہی رخ کے دو پہلو ہیں۔ امرسن اس حد تک تو نہیں گیا، لیکن پھر بھی اس نے کہا کہ گو شاعر کے ذہن میں وجود میں آتے وقت موضوع پہلے اور ہیئت بعد میں خلق ہوتی ہے، لیکن وقت تخلیق کے اعتبار سے دونوں ایک ساتھ جنم لیتے ہیں۔ امرسن کا خیال تھا کہ شعر کی فکر (Thought) اس قدر زندہ اور جوشیلے تحرک سے بھر پور ہوتی ہے کہ کسی ذی روح یا کسی پودے کی روح کی طرح اس کی بھی اپنی تعمیریات ہوتی ہے اور وہ فطرت کو ایک نئے وجود سے زینت بخشتی ہے۔" یہاں بھی درخت کا تصور موجود ہے۔ یہ الفاظ 1844 کے ہیں، اور یہ کہنا مشکل ہے کہ ہمارے عہد کا نظریۂ فن ان تصورات سے بے گانہ ہے۔ میں تو یہی کہوں گا کہ ہمارے عہد کے نظریۂ فن کی اساس انھیں تصورات پر ہے۔

رومانی احیاء کی تحریک نے فن کو ایک مختلف ڈھنگ سے پرکھا اور بیان کیا لیکن سارا رومانی ادب اس اعلیٰ سطح پر خلق نہیں کیا گیا تھا۔ ادب میں بے ضابطگی اور بے راہ روی کا جو رواج رومانی ردعمل کی دین تھا اور جس نے بہت سی سطحیت کو فروغ دیا، میں اس کی طرف اوپر اشارہ کر چکا ہوں اور یوگو کی مثال دے چکا ہوں۔ بے ضابطگی اور سطحیت زدہ انحراف کی مثالیں فرانس کے ادب میں زیادہ ملتی ہیں، غالباً اس وجہ سے کہ فرانسیسی ادب پر روایتی کلاسکیت کا تسلط بھی زیادہ بھاری اور گہرا تھا۔ لہٰذا رومانیت کے خلاف جو آوازیں اٹھیں ان میں فرانسیسی تنقید ہمیشہ پیش پیش رہی اور آج بھی ہے۔ 'رومانی بیماری' نام کی کتاب جو سیلئے (Scillere) نے لکھی رومانی ادیب کی شدید اور جانب دارانہ تندی ہے۔ سب سے زیادہ غصہ روسو پر نازل ہوا۔ روسو نے کہا تھا 'رومانیت انقلاب ہے، اور روسو رومانیت' اس کے جواب میں ایک نقاد نے کہا کہ روسو کی تحریروں سے سڑی ہوئی لاشوں کی بدبو آتی ہے۔ کسی نے کہا کہ رومانیت نے انسانی ذہن کو سڑا

ڈالا۔ ایک نقاد نے شاتوبریاں (Chatau Braiand) پر نکتہ چینی کرتے ہوئے کہا کہ "وہ زندگی بھر ایک لبرل رہا— یا انارکسٹ رہا۔ دونوں ایک ہی چیزیں ہیں۔"

اس La mal Romantique (رومانی بیماری) کے خلاف ردعمل ہونا لازم تھا۔ یہ ردعمل شاتوبریاں اور کولرج اور شلیگل کے خلاف اتنا زیادہ نہیں تھا جتنا فریب شکستگی کا پروردہ تھا۔ سلیئے (Seilliere) نے اپنی کتاب میں رومانی تحریک کے پانچ راضح ادوار گنوائے ہیں۔ اس کے خیال میں پہلا دور ہوش مندی کا دور تھا، جس کا آغاز روسو نے 1761 میں کیا۔ یہ عہد فطرت کو واپسی اور کلاسکیت کے خلاف ردعمل کا تھا۔ دوسرے دور کا آغاز 1795 میں شلیگل کی کتاب Aesthetic letters کی اشاعت سے ہوتا ہے۔ اس عہد کو وہ زندگی سے تھکن اور بے زاری کا دور کہتا ہے۔ تیسرا عہد یوگو کے 'رانانی' کی اشاعت (130) سے شروع ہوتا ہے۔ اسے وہ 'صدی کا مرض' Mal Du Siecle کہتا ہے۔ صدی کے مرض سے اس کی مراد یہ ہے کہ وہ زمانہ مریضانہ ذہنیت کا تھا اور اس لیے اس کا ادب بھی غیر صحت مند رہا۔ چوتھا دور 1860 کے آس پاس شروع ہوتا ہے جسے وہ قنوطیت اور ناامیدی کا دور کہتا ہے۔ اس دور کی اہم شخصیتیں فرانسیسی یاسیت پرست ناول نگار ستاں دال (Stendhal) اور جرمن قنوطی فلسفی نطشہ (Nietzschc) ہیں، اس فہرست میں ہارڈی کا نام بھی رکھا جاسکتا ہے۔ پانچواں دور 1890 کے آس پاس شروع ہوتا ہے، اسے وہ ورلن (Verlaine) اور آسکر وائلڈ کا دور کہتا ہے، اور اسے 'اعصابی اختلال' کے زمانے کا نام دیتا ہے۔

اس تقسیم کو غور سے دیکھیے تو پہلی بات یہ واضح ہو جاتی ہے کہ ادب، اور وہ بھی یورپ جیسے براعظم کے ادب کو اتنی آسانی سے ادوار اور تاریخوں میں منقسم نہیں کیا جاسکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ رومانی تحریک کلاسکیت کے خلاف صرف ردعمل نہیں تھی، بلکہ بہت کچھ تھی جیسا کہ میں واضح کر چکا ہوں۔ تیسری مشکل یہ ہے کہ سلیئے کے مطابق ہوش مندی کا دور 1795 میں ختم ہو جاتا ہے جب کیٹس پیدا ہوا تھا اور شیلی تین سال کا تھا اور کولرج اور ورڈز ورتھ کی شہرۂ آفاق کتاب یعنی (Lyrical Ballads) کو شائع ہونے میں تین سال باقی تھے۔ یہ کہنا رومانی تحریک کے صحت مند عناصر 1795 تک ختم ہو چکے تھے، انتہائی زیادتی ہوگی۔ اسی طرح یوگو کی زیادتیوں کے باوجود 1830 اور 1850 کے درمیان اہم رومانی ادب منظر عام پر آیا۔ اگرچہ 1824 میں بائرن کی موت کے تھوڑے دنوں بعد رومانی تحریک کے دم خم یورپ میں کم رہ گئے کیوں کہ

بائرن اپنی تمام غیر رومانیت کے باوجود یورپ میں رومانیت کا فرشتۂ اعلیٰ مانا جاتا تھا، لیکن ابھی کولرج کو دس سال اور زندہ رہنا تھا اور امریکہ میں امرسن اور پو کی بہترین تخلیقات 1840 کے بعد تک سامنے آئی تھیں۔

ان سب خامیوں کے باوجود سلیپئے کی طبقہ بندی میں ایک بات بہت پکی ہے۔ 1850 آتے آتے رومانی تحریک سے سرمستی اور ازخود رفتگی جاتی رہی تھی۔ رومانی المناکی اب رومانی المیہ میں تبدیل ہو چلی تھی اور انگلستان میں ٹینی سن براؤننگ جیسے شاعر اگرچہ اب بھی مسرت یا سرخوشی کے راگ الاپ رہے تھے لیکن یہ صاف معلوم ہو رہا تھا کہ انھیں دیو قامت رومانیوں کے جھوٹے برتن ہی نصیب ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعرا نے دنیا کے ادب میں اپنی کوئی جگہ نہیں چھوڑی، نہ وہ پچھلی رومانیت کو اپنا سکے اور نہ اگلی واقعیت پرستی کو۔ 1850 سے لے کر 1890 تک کا دور یقیناً یورو پی ادب میں قنوطیت، تاریکی اور سنگ دل واقعیت کا دور ہے۔ لیکن یہ واقعیت رومانیت کے خلاف ردعمل نہیں تھی، بلکہ اسی رومانی تحریک کا تسلسل تھی، ایک طرح سے اسے فریب شکستہ رومانیت بھی کہا جا سکتا ہے۔ واقعیت کا سب سے بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے مغربی ادب کو بالآخر زمین کی پستیوں پر اتار دیا۔ اب یونانی اور رومائی صنمیات کے افسانوں پر مشتمل شاعری، افسانہ نگاری یا مصوری ممکن نہ تھی۔ اب خیالی دنیاؤں کی یا قدیم پر اسرار داستانوں میں عشق و حسن اور نیک و بد کی کش مکش کا افسانہ سنانا ممکن نہ تھا۔ رومانی تحریک نے انسان دوستی اور عام انسانی مسائل اور موضوعات کو راہ دی تھی، لیکن اس کا لباس اب بھی ایک حد تک نوابانہ تھا، اگرچہ کردار عام انسانوں کا سا تھا۔ وسط انیسویں صدی کی واقعیت کے ہاتھوں ادب کی اشرافیت دھم سے زمین پر آ رہی۔ ادب کے اس عوامی کردار کا سب سے اہم نشان ناول کا فروغ اور طویل نظم یا ایپک کا زوال ہے۔ امریکہ میں بھی جہاں رومانیت پو اور ہاتھورن اور مارک ٹوین کے سائے میں زندہ رہی اور بعد میں پھر یورپ پہنچی، ناول کا فروغ ہوا اور ادب کے پرتکلف خانہ باغ میں حسین و جمیل خواتین اور نوابین کے ساتھ ساتھ جاروب کش اور کان کن اور متوسط طبقے کے لوگ بھی نظر آنے لگے۔ اب تک ادب میں ان کی حیثیت زیادہ تر مزاحیہ کرداروں کی تھی، لیکن اب یہ قوت اور حرکت کا سرچشمہ بن گئے۔ فرانس میں بالزاک (Balzac) نے ناول کو نئی وقعت بخشی۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انیسویں صدی اور ناول اور بالزاک میں وہی رشتہ ہے جو سولھویں صدی اور ڈراما اور شیکسپیئر میں ہے۔ بالزاک کی واقعیت رومانی جذباتیت اور

رنگینی سے گریزاں اور زندگی کے تمام عناصر کا احاطہ کرنے پر مصر تھی۔ اس نے اپنے ناولوں میں روزمرہ سامنے آنے والے کرداروں کو روزمرہ کے واقعات کے پس منظر اور پیش منظر میں رکھ کر ان کو ان کے ماحول سے متعلق کیا۔ اس نے اپنے فوراً بعد آنے والے دولت زدہ سماج اور کردار پر اس کے اثر کی طرف سنجیدہ اور گہرے اشارے کیے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ڈکنس بالزاک سے کس حد تک واقف تھا، لیکن اپنے تمام اختلافات کے باوجود ڈکنس کی واقعیت بالزاک سے مماثل نظر آتی ہے۔

مشینی صنعت کے فروغ، شروع شروع کی ملوں اور فیکٹریوں کی بھیانک اور الم ناک حالت جن میں 6 سال کی عمر کے بچے دن میں سولہ گھنٹے کام کرتے تھے، ایک ایسے وسیع طبقے کا وجود جس کی زمین اس سے چھن گئی تھی اور جو شہروں کی تاریک اور دود آلود فضا میں نان شبینہ کے لیے محتاج ہو رہا تھا، پرانے اشرافیہ طبقے کے بجائے قیمتی لباسوں میں ملبوس لیکن اصلاً نیم مہذب اور نیم متمدن دولت پرست بزنس مین کا ظہور — یہ وہ حالات تھے جنھوں نے ڈکنس (Dickens)، زولا (Zola) اور گون کور (Goncourt) برادران کی بے رحم، مضمحل کن، بھاری اور گھٹن سے بھرپور واقعیت کو جنم دیا۔ دوسری طرف فلوبرد (Flaubert) اور موپاساں جیسے کلبیت زدہ ادیبوں کا شہرہ ہوا جن کی تحریریں ادبی اسلوب کے لحاظ سے لاجواب اور بے مثال تھیں لیکن جن کے ہزارہا صفحات میں کوئی بھلا آدمی نظر نہیں آتا۔ ڈکنس اور فرانس میں زولا اور گون کور برادران کی تحریروں میں تو فلوبیر اور موپاساں کی سڈول اور ہیرے کی سی تراشی ہوئی نثر کا حسن بھی نہ تھا۔ ڈکنس کی عظمت اس وجہ سے ہے کہ وہ زولا کی طرح مشین یا کلرک بن کر نہیں رہ گیا۔ اس کے کردار اور اس کی تحریریں زندگی کی حرارت سے بھرپور ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ بھی زولا وغیرہ کی طرح تاریخ کے مزبلہ پر پھینک دیا گیا ہوتا۔ اس کے ہم وطن ٹرولپ (Trollope)، مسز گاسکل (Mrs Gaskel)، جارج گسنگ (George Gissing) وغیرہ وقت گزرتے ہی بھلا دیئے گئے۔ صرف ہارڈی ایک حد تک زندہ رہ گیا کیوں کہ اس کی ناولوں میں ایک سنجیدہ اور حکیمانہ میلان بھی ملتا ہے اور اس کے علاوہ اس کی شاعری نے اسے بالکل بھلائے جانے سے محفوظ رکھا۔

واقعیت کے اس دور میں انسانی امیدوں کو ایک دھکا اور لگا۔ رومانی تنہائی جس کا احساس بلیک سے لے کر شاتو بریاں سب کو تھا، اپنے ساتھ کچھ تلافیاں بھی رکھتی تھی۔ مثلاً ورڈز ورتھ کو فطرت ہی مل گئی تھی۔ لیکن انیسویں صدی کے وسط میں ایک طرف تو مارکس اور انگلز نے صنعتی

انقلاب کی پیدا کردہ خوش حالی کا سخت تنقیدی تجزیہ کر کے یہ ثابت کیا کہ یہ خوش حالی جھوٹی اور محدود ہے، اس طرح دولت اور ترقی کے رہے سہے فریب بھی جاتے رہے اور دوسری طرف ڈارون ہکسلی اور رسل والس نے انسان کا آخری سہارا بھی پارہ پارہ کر دیا۔ اب نہ فطرت رہ گئی نہ ارحم الراحمین کا تصور۔ اب تو یہ معلوم ہوا کہ بقا کا انحصار حسن و خوبی پر نہیں، دولت پر بھی نہیں، بلکہ قوت مدافعت پر ہے۔ ورڈز ورتھ تو اپنی لیوسی کو تین سال تک دھوپ اور بارش میں بغیر کسی تحفظ کے چھوڑ سکتا تھا، لیکن ٹینی سن جیسے مولوی ٹائپ شاعر کو بھی فطرت ایک قافلہ دکھائی دی اور اس کے دانت اور پنجے اسے انسانی خون سے رنگین نظر آئے۔ الفرڈ نوائس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری میں اس شدید محرومی اور بے چارگی اور تنہائی کا ذکر کیا ہے جو اسے انیسویں صدی کے اواخر میں ڈارون کی کتاب Origin of Species پڑھ کر محسوس ہوئی۔ جب اسے اچانک یہ معلوم ہوا کہ خدا حافظ و ناصر نہیں ہے بلکہ انسان ایک بے رحم اور مشینی فطرت کے رحم و کرم پر ہے تو اسے ایسا لگا کہ زمین اپنے محور سے ہٹ گئی ہے۔

انیسویں صدی کی آخری دو دہائیاں اس نفسی نفسی اور ذہنی بے اعتمادی سے عبارت ہیں۔ واقعیت ان حالات کی پروردہ تھی۔ اس نے اگر ایک طرف بے چارگی اور شکست خوردگی کے احساس کو تقویت بخشی تو دوسری طرف حقائق کی طرف توجہ دلا کر تھوڑی بہت اصلاح کا سامان بھی کیا لیکن ادب میں منفی ردعمل زیادہ دن نہیں چلتا۔ واقعیت نقاب پوش رومانیت تھی، ڈکنس کے اصلاً رومان پرست ہونے سے کون انکار کر سکتا ہے، لیکن جب واقعیت کا اصرار واقعہ پر زیادہ اور ادب پر کم ہونے لگا تو اچانک اس کی کشش بھی جاتی رہی۔ انگلستان میں اس کے خلاف ایک چھوٹا سا محاذ آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر نے بنایا۔ دونوں اپنے خیالات میں تمثیلیت پرستوں سے کہیں کہیں بہت قریب نظر آتے ہیں، لیکن مجموعی حیثیت سے وائلڈ یا اس کے ساتھ کے دوسرے ادب برائے ادب والے جنھوں نے بعد میں خود کو Decadents کا نام دیا، کسی باقاعدہ ادبی نظریہ کے فقدان کی وجہ سے ادب کے وسیع دھارے کا ایک حصہ نہ بن سکے۔ یہی حال روزیٹی (Rosetti) اور مورس (Morris) وغیرہ کا ہوا۔ مورس نے شاعری اور سیاست کا امتزاج پیش کرنے کی کوشش کی، لیکن آج اسے سوشلسٹ کی حیثیت سے کوئی نہیں جانتا ۔

واقعیت کو شکست فرانس میں ہوئی، اور امریکہ کے زیر اثر، اڈگر ایلین پو (Edgar Allan Poe) کی موت 1844 میں ہو چکی تھی، اس سال فرانس میں ورلن پیدا ہوا تھا۔ ملارمے (Mallarme)

اس سے دو سال پہلے اور رمبو (Rimbaud) دس سال بعد پیدا ہوا۔ ان سب کے اوپر بودلیئر (Baudelaire) کا گہرا اثر پڑا اثور بودلیئر پو سے براہ راست متاثر ہوا۔ بودلیئر کی عمر پو کی موت کے وقت 21 سال کی تھی لیکن وہ پو کی تحریروں سے بعد میں متعارف ہوا۔ میں اوپر کہہ چکا ہو ں کہ امریکہ میں رومانیت پو اور امرسن وغیرہ کے ہاتھوں میں محفوظ رہی۔ پو کی فکری حیثیت امرسن سے کچھ کم ہی ہوگی، اس نے اپنے تصورات کو فلسفیانہ جھالر کے بغیر پیش کیا۔ اس کے مضمون The Philosophy of Composition میں فلسفہ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ ایک مغربی نقاد کہتا ہے: یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ایک ایسے امریکی مصنف نے جو یورپ میں تقریباً گم نام تھا اور یورپ کی زرق برق تہذیب کے سامنے جس کی حیثیت صرف ایک Exquisite Provinicial کی تھی، بودلیئر کو کیوں کر اس قدر متاثر کیا؟ اس کا جواب غالباً یہ ہے کہ پو کی بے ضابطہ زندگی اور اس کے بے ضابطہ تصورات نے اسے ایک دل کشی بخش دی تھی جو یورپ کی سوسائٹی میں مفقود تھی۔ بولیئر نے اپنی حیرت اور مسرت کا اظہار کرتے ہوئے، جو اسے پو کی تحریر میں پہلی بار پڑھ کر محسوس ہوئی، لکھا ہے کہ ''اس نے ایک عجیب اضطراب اور تلاطم کا احساس کیا۔'' اسے ان تحریروں میں وہ باتیں نظر آئیں جو وہ خود ''الجھے الجھے اور مبہم طریقے'' سے سوچتا رہا تھا۔ بودلیئر نے 1847 میں پو کو پہلی بار پڑھا اور اس کا مشہور مجموعہ کلام 'بدی کے پھول' (Lesfleure Du 1857 Mal) میں شائع ہوا۔ پو کا کلام پڑھنے کے پہلے بودلیر 'خالص فن' اور فن کی اخلاقی قدر و قیمت کے دو متضاد تصورات میں الجھا ہوا تھا۔ پو نے پہلی بار اس کی مشکل یہ کہہ کر آسان کر دی کہ ''میں حسن کو شعر کی اصل مملکت سمجھتا ہوں۔'' حسن کی تعریف اس نے یوں کی ''جب لوگ حسن کی بات کرتے ہیں تو ان کا مقصد کسی خصوصیت (Quality) کی بات کرنا نہیں ہوتا، بلکہ دراصل وہ اس خالص رومانی تمجید کی بات کرتے ہیں جو حسن کا مطالعہ کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔'' اس طرح شعر اور حسن کے دو مسائل بہ یک جنبش قلم طے ہو گئے۔ شعر فلسفہ یا اخلاق نہیں ہے، حسن ہے اور حسن کا مطلب وہ نہیں جو ڈرائڈن یا شیلی بھی سمجھے تھے، بلکہ ایک رومانی کیفیت۔ اس رومان کی تخلیق کے لیے بدی یا نیکی کا تصور بے معنی ہے۔ شعر کی اخلاقیات کے بعد پو نے شعر کی ہیئت کے بارے میں کہا ''میں جانتا ہوں کہ شعر کی اصل موسیقی کا ایک لازمی جز غیر قطعیت ہے... ایک اشاراتی اور رمز سے بھرپور (Suggestive) غیر قطعیت جو اپنے ابہام کی وجہ سے ایک رومانی تاثر رکھتی ہے۔'' دوسرے الفاظ میں ابہام اور اس کے ساتھ ساتھ

رموزی معنویت کی وہ کیفیت جو موسیقی سے پیدا ہوتی ہے شعر کا جزو لازم قرار پائی۔ پو نے آگے چل کر ایک اور اہم بات کہی۔ اس نے کہا کہ چوں کہ شعر شدید رومانی تہیج کی فضا خلق کرتا ہے، یہ بات ظاہر ہے کہ ایسی شدید رومانی تہیج کی فضا زیادہ دیر تک نہیں قائم رہ سکتی، لہٰذا طویل نظم ایک بے معنی اور خود تضادی (Self contradictory) اصطلاح ہے۔ اگر نظم، نظم ہے تو طویل نہیں، اور اگر طویل ہے تو نظم نہیں۔ اس کے علاوہ پو نے شعری محاورہ میں غیر قطعیت اور رموزیت پیدا کرنے کے لیے مابعد الشعوری محسوسات (Super rational sensations) کا سہارا لیا۔

اس طرح پو کے زیر اثر بودلیر نے شعر کے ان امکانات کا احساس کیا جن کی خبر رومانی ادیبوں کو کم کم ہی تھی۔ ایک بلیک کو چھوڑ کر شیلی یا کولرج کسی نے بھی شعر کی ان کیفیات کا احاطہ نہیں کیا تھا۔ ایک عجیب سی بات یہ ہے کہ جدیدیت کی عمارت کا اہم ترین ستون یعنی موضوع اور ہیئت کی ہم آہنگی جو کولرج نے جرمن مابعد الطبیعات کے زیر اثر تراشا تھا، شروع شروع میں تمثیلیت پرستوں کی فوج کا مستحق نہ بن سکا لیکن جدیدیت کے باقی تمام عناصر دروں بینی، غیر اخلاقیت (Amorality) شعر کو موسیقی کے برابر کرنے کی کوشش، ابہام اور معنی خیز غیر قطعیت اور مابعد الشعوری محسوسات کو کاغذ پر اتارنے کا عمل، یہ سب کسی نہ کسی روپ سے رومانی تحریک سے مستعار لیے گئے تھے۔ فرق صرف اتنا تھا کہ رومانی تحریک کے بڑے بڑے علم بردار بھی شعر کی زبان کے ساتھ وہ آزادیاں نہیں برت سکے تھے جو تمثیلیت پرستوں نے روا رکھی تھیں۔ اس سلسلے میں جرمن موسیقار واگنر (Wagner) کے اثر کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ پو نے شعر کی زبان کو موسیقی سے قریب تر کرنے کی کوشش کی تھی، تمثیلیت نے کوشش کی کہ شعر موسیقی بن جائے، اور صرف آواز کے ذریعہ محسوسات کو جنم دے جس طرح موسیقی کرتی ہے۔ انفرادیت محسوسات پر رومانیت سے بھی زیادہ مور دیا گیا۔ بودلیر کے مجموعہ کلام 'بدی کے پھول' کا نام ہی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ حسن بدی میں بھی ہے، بلکہ بدی کے باوجود ہے، یہ تمثیلیت پرستوں کا نعرہ بن گیا۔ اس شدید انفرادی احساس کو جب موسیقی نما شعر میں پیش کیا گیا تو شعر کی حیثیت بالکل بدل گئی۔ ورلن نے اس سلسلہ میں خاص کر کوشش کی۔ اس کے خیال میں شعر کا مقصد چیزوں کا علم اشاروں کے ذریعہ مہیا کرنا تھا، چیزوں کو بیان کرنا نہیں۔

لیکن انفرادی احساس اور تجربہ کی اس مہم نے بہت سی بیماریوں کو بھی جنم دیا اور تمثیلیت پرستوں کی یہ بیماریاں آج بھی ایک حد تک ہمارے ادب میں موجود ہیں۔ لیوکس کہتا ہے کہ

سنسنی خیزی، شیطان پرستی اور اذیت پرستی، رومانیت کے آخری دور (یعنی تمثلیت پرستوں) کو یہ بیماریاں لگ گئی تھیں۔ اس کا یہ جملہ آرنلڈ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ شاعر کے لیے منفعت بخش ہے کہ وہ دنیا اور اشیاء کے حسن کا احاطہ کر سکے۔ ایلیٹ نے اس کا جواب یہ دیا تھا کہ درست ہے، لیکن اس سے زیادہ منفعت بخش یہ ہے کہ شاعر دنیا اور اشیاء کے حسن کے پار بھیانک مکروہیت (Horror)، شان رفیع الذات (Glory) اور زندگی سے اکتاہٹ (Boredom) کا بھی احاطہ کر سکے۔ تمثلیت پرستوں میں وہ سب امراض تھے جن کا ذکر لیوکس (Lucas) نے کیا ہے، لیکن ان کی حیثیت صرف سطحی تھی، کیوں کہ دراصل ان کی کوشش ایک بکھرتی ہوئی دنیا میں اظہار ذات کی کوشش کی تھی۔ کیٹس نے کہا تھا ''کاش کہ مجھے محسوسات کی بزندگی نصیب ہوتی، بجائے فلسفیانہ افکار کی زندگی اور اس نے محسوسات کے لیے Sensations کا لفظ استعمال کیا تھا۔ یہی Sensations بودلیر اور ورلن کی زخم خوردہ دنیا میں Sensationalism تک پہنچ گئے، لیکن ان کا علاج بھی جلد ہی ہوا۔

بودلیئر، ورلن اور ریں بو تمثلیت پرست تحریک کو جس جگہ چھوڑ گئے تھے، وہ ایک بند گلی کی طرح تھی۔ ایک فرانسیسی ادیب کہتا ہے ''میرے چاروں طرف بہت سارے لوگ ہیں، لیکن دیکھو! میں ہمیشہ اپنے ہی سے بات کرتا رہتا ہوں۔'' اپنی ذات کے اندر اس گریز نے جو رومانیت کا پروردہ تھا اور جواب بھی ہمارے ادب میں باقی ہے، اگر ادب کو سڑے گلے نیم مردہ روایتی واقعیت زدہ اور نیم جان زنانہ رومانیت زدہ رجحان سے بچایا تو اسے ذات کے مرض میں مبتلا کر دیا۔ لیکن ملارمے اور بعد میں والیری (Valery) نے تمثلیت کی تحریک کو ایک نیا موڑ دیا جو ورلن کی دین تھا۔ ملارمے نے کہا کہ ''کسی شے کا نام لے لینا نظم کے اس لطف سے تین چوتھائی ہاتھ دھو لینا ہی ہے جو آہستہ آہستہ بوجھنے میں حاصل ہوتا ہے۔ کسی شے کی طرف اشارہ کرنا، اسے حافظہ و احساس کے پردے میں مبہم طریقے سے ابھارنا — یہی چیز متخیلہ کو مسحور کرتی ہے۔'' یہاں تک تو ملارمے بودلیر وغیرہ کے ساتھ تھا لیکن شعر کو موسیقی اور علم ریاضی کی طرح مجرد بنانے کی کوشش میں وہ ان لوگوں سے بھی آگے نکل گیا۔ اس کا مسلک یہ تھا کہ شعر ناقابل ترسیل تصورات کی ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے بودلیر اور ریں بو نے خالص رموزیت (Pure Sugestiveness) اور روح کی غیر معمولی کیفیات کا غیر معمولی زبان میں اظہار والے نظریہ کا سہارا لیا تھا۔ لیکن ملارمے، ریں بو وغیرہ سے اختلاف

کرتا ہوا ورلن کی طرح لیکن اس سے بھی زیادہ آگے نکل جاتا ہے۔ اڈمنڈ گاس کو وہ ایک خط میں لکھتا ہے: ''موسیقی میں ہم معنی سے باہر نکل جاتے ہیں، لیکن آواز معنی پیدا کرتی ہے۔''[1] شعر کو چاہیے کہ وہ آپ اپنی دنیا پیدا کرے اور اس کے اظہار کے لیے اپنے راستے تلاش کرے۔ گاس کو اسی خط میں لکھتا ہے کہ صرف شاعر کو بولنے کا حق ہے، کیوں کہ شاعر ہی عارف ذات و صفات ہوتا ہے۔ میں موسیقی خلق کرتا ہوں اور شعر و موسیقی کا ایک نقطۂ ارتکاز پیدا کرتا ہوں۔

ظاہر ہے کہ اگر ملارمے کا یہ نظریہ پچھلے تمثیلیت پرستوں کی طرح ذاتی عرفان کی گھٹن کا شکار نہیں ہے تو ناقابل عمل بھی ہے۔ ملارمے خود کہتا ہے کہ وہ ایک شکست خوردہ شاعر ہے۔[2] والیری ملارمے کے بارے میں لکھتا ہے کہ اگر وہ چاہتا تو فرانس کا سب سے زیادہ مقبول شاعر ہوسکتا تھا، لیکن اس نے اپنے لیے ایک دوسری راہ تلاش کی کیوں کہ اس کی شاعرانہ طبیعت اپنے ایمان دارانہ اظہار کی متقاضی تھی۔ ملارمے کی نظر میں تمثیلیت ''ادب کو رومانی سطح پر لانے کی کوشش تھی اور اسے لفاظی، منطق اور خارجیت کی قدیم زنجیروں سے آزاد کرانے کی کوشش تھی... روداد اور تفصیل کو اس لیے جلاوطن کر دیا گیا کہ اشیاء کو حافظہ اور احساس کے پردے پر جادوگری کی طرح مبہم طریقے سے ابھارا جاسکے۔'' لیکن اس شدید ذاتی اور مجرد اظہار کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن تقریباً صرف فن کار کی میراث بن کر رہ گیا۔ اس طرح کے طرزِ اظہار کا اپنی ہی روشنی طبع کا شکار ہو جانا لازمی تھا۔ چناں چہ خالص تمثیلیت ملارمے کے بعد والیری پر ختم ہوگئی، لیکن والیری نے خود ملارمے کے نظریات پر کوئی خاطر خواہ اضافہ نہیں کیا۔ تمثیلیت اپنی ہی آگ میں جل مری لیکن وہ جدید ادب کو دو بردان دے گئی، یہ دو بردان خود اسے رومانیت سے ملے تھے، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شعر بلاواسطہ اور ذاتی طرزِ اظہار کا نام ہے، اور دوسرا بہت زیادہ اہم، یہ کہ نظم اپنی جگہ پر ایک زندہ اور مکمل حیثیت رکھتی ہے، اپنی آپ زندگی رکھتی ہے، بلیک، امرسن اور ییٹس کے درخت کی طرح۔ اس تصور کو آرتھر سائمنز نے انگریزی ادب میں معروف کیا، لیکن اس وقت یہی سمجھا گیا کہ یہ خیالات فرانس سے آئے ہیں۔ آرتھر سائمنز نے تمثیلیت پر جو کتاب لکھی وہ ملارمے کے تصورات کی توضیح اور championing تھی۔ اس کتاب نے اوائل بیسویں صدی کے ادب پر براہِ راست اثر ڈالا اور ییٹس کے تصوراتِ شعری کی تخلیق و افزائش میں بڑا کام کیا۔ چناں چہ ہم سائمنز کو ملارمے کی نظموں کے بارے میں کہتے ہوئے

1.2 اس حوالے کے لیے میں اپنے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیپ کا ممنون ہوں۔

دیکھتے ہیں ''ہر لفظ ایک ہیرا ہے... ہر پیکر ایک تمثیل ہے، اور ساری نظم دکھائی دینے والی موسیقی ہے۔'' سائمنزن نے آخری دور کی نظموں کے غیر ترسیلی عنصر کی طرف بھی اشارہ کیا، لیکن یہ اصرار کیا کہ شعر ایک زندہ اور جان دار حقیقت ہے، اس خیال کو یےٹس نے یوں ادا کیا کہ ''شعر میں ایک گہری معنویت اور ایک تناؤ ہونا چاہیے، جیسا کہ کسی حسین عورت یا پھول کے جسم میں ہوتا ہے۔ سائمنز نے تمثیلی شاعری کے جس خطرہ کی طرف اشارہ کیا تھا، کہ اپنی انتہا پر وہ شاعری نہ رہ کر ایک مجرد تصور رہ جائے گی، والیری کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ والیری کہتا تھا کہ ''میں شاعری کی ذرہ برابر پروا نہیں کرتا۔'' شاعری تو محض اتفاقیہ تھی، اصل چیز تھی خالص تخلیق کی ایک مشق۔ ملارمے بھی خالص فن کی بات کرتا تھا اور بودلیر بھی۔ لیکن والیری کے یہاں نظم حقیقت سے الگ ہو کر عدم کا علم بن گئی۔ ییٹس بھی کہتا تھا کہ علم موت کی ملکیت ہے اور زندگی سے میل نہیں کھاتا۔ رموزیت کا نظریہ والیری کے یہاں ناقص رمز ہو کر رہ گیا۔ لیکن یہ خالص رمز بھی اپنی مرکزی قوت کی وجہ سے شاعری کی ایک اعلیٰ ترین اور انوکھی مثال ٹھہرا۔

تمثیلیت کی تحریک انگلستان میں آتے آتے اپنی عمر طبعی کو پہنچ رہی تھی۔ ملارمے کا انتقال 1898 میں ہوا۔ اس وقت ییٹس کی شاعرانہ قوتیں بیدار ہو رہی تھیں، اور وہ سائمنز کے ذریعہ اور براہِ راست بھی تمثیلیت سے متاثر ہو رہا تھا لیکن اب تمثیلیت بجائے ایک تحریک کے ایک ذریعہ (Method) اور اصول بن کر رہ گئی۔ والیری کے بعد آنے والے تمثیل پرست شعرا یا تو بالکل بے راہ ہو گئے تھے مثلاً کوربیر (Corbire) اور لافورگ (Laforgue) یا اپولیز (Appolinair) کی طرح دل چسپ، انوکھے لیکن کم قیمت تجربے کرنے لگے۔ لیکن تمثیلیت اپنے آثار ہر طرف چھوڑ گئی۔ اجب شعر و ادب کو تمثیلی بیان سمجھ کر پڑھا اور شیکسپیئر، دانتے (Dante) اور دوسرے قدیم ادیبوں میں زیادہ معنی خیز مطالب نظر آنے لگے۔ تمثیلیت نے تنقید کا رخ بدل دیا اور فرانس، جرمنی، روس، انگلستان کے ادیب کا اصطلاحی حوالہ (Term of refrence) بن گئی۔

مغربی ادیبوں نے تمثیل کو ایک باقاعدہ اور منظور شدہ ذریعہ (Medium) مان کر اپنے ادب میں تمثیلی عناصر داخل کیے۔ تمثیل ادب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے در آئی ملارمے کے بعد کا مغربی ادب اپنی پچھلی فضا سے کٹ گیا۔ ناروے میں البسن، سوئڈن میں اسٹرنڈبرگ، فرانس میں میترلنک، روس میں الگونڈر بلک، جرمنی میں رکلے اور اسٹیفن جارج بعد میں ٹامس مان، ہر بڑے ادیب نے تمثیلی اظہار کو کسی نہ کسی حد تک اپنایا۔ مغربی ادب کا ڈھانچہ اب متعین ہو گیا

تھا، اس میں تھوڑی بہت تبدیلیاں ممکن تھیں، اور ہوئیں، تمثیلیت کی اوائلی شوریدہ سری اور تحسین سے انکار وانحراف کیا گیا، لیکن تمثیلی طور (The symbolic manner) اب مغرب کا فن ٹھہرا۔

اس دوران میں مغربی تنقید میں ایک اہم تغیر رونما ہوا۔ اس کا کوئی براہِ راست تعلق تمثیلیت سے نہیں، لیکن چوں کہ اس تنقید کے ردعمل کے طور پر اور ایک طرح سے اس کے بطن سے ایک اور تنقیدی اصول چالیس برس بعد جنم لینے والا تھا، اس لیے اس کا بہ سبیل تذکرہ لازمی ہے۔ تنقید اب تک فیصلہ دینے کا عمل اور حسن و خوبی کی وضاحت کا عمل سمجھی گئی تھی۔ انیسویں صدی کے اواخر میں تن (Taine) اور پھر سینٹ بو (St. Beuve) نے اس خیال کا اظہار کیا کہ ادب کو سمجھنے کے لیے ادیب کو سمجھنا ضروری ہے، اور ادیب کو سمجھنے کے لیے اس کے ماحول اور آبا و اجداد اور نسلی اثرات سے واقفیت ضروری ہے۔ سینت بو نے تن سے اختلاف نہیں کیا لیکن یہ کہا کہ کسی ادیب کو سمجھنے کے لیے اس کے پورے کلام کا بہ یک وقت مطالعہ اور اس پر بہ یک مادق نظر ڈالنا ضروری ہے۔ تن کے خیالات پر کارلائل کا اثر شاید کچھ پڑا ہو، لیکن خود کارلائل کے تصورات کا تنقید پر کوئی گہرا اثر نظر نہیں آتا۔ کارلائل نے کہا تھا کہ ''کسی قوم کے شعر کی تاریخ دراصل اس کی سیاسی، علمی اور مذہبی تاریخ ہے۔'' تن نے 1864 میں انگریزی ادب کی تاریخ لکھی اور اس میں ادیب کو سمجھنے کے لیے تین اصول وضع کیے، نسل (Race) ماحول (Milieu) اور دور (Moment)۔ سنت بو کا کہنا تھا کہ ''ادب، یا ادبی پیداوار (Product) میری نظر میں انسان کی پوری تنظیم سے الگ نہیں کی جاسکتی۔ میں فن پارے کا لطف اٹھا سکتا ہوں، لیکن فن کار سے معاملہ کیے بغیر فن پارہ پر فیصلہ دینا مجھے مشکل معلوم ہوتا ہے۔''

ان دو نقادوں نے اس طرح جدید تنقید کے ایک بڑے دور کا آغاز کیا۔ اول تو یہ کہ انھوں نے ادب کے تاریخی مطالعہ اور اس طرح مادیت پر زور دیا، دوئم یہ کہ انھوں نے ادب کو سماج کی پیداوار، سماج کا جز لاینفک اور سماج کا اظہار مانا۔ سوئم یہ کہ انھوں نے بیوہاریت (Behaviorism) کے اصول کی طرف اشارہ کیا۔ جس کی رو سے ہر شخص اپنے ماحول کی پیداوار ہوتا ہے اور چہارم یہ کہ انھوں نے تنقید کا عمل صرف فیصلہ دینا نہیں بلکہ سمجھانا بھی متعین کیا اور یہ بھی کہا کہ کسی فن کار کو سمجھنے کے لیے اس کے پورے فن کا مطالعہ ضروری ہے۔ یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ جدید تنقید کے بہت سے اسکول (یہاں تک کہ مارکسی اسکول بھی) تن اور سنت بو کے مرہون منت ہیں اور ادیب کی سماجی ذمہ داری (Social Responsibility) کے فلسفہ کی جڑیں بھی یہیں ملتی

ہیں۔ ان دونوں کا ایک اہم کارنامہ یہ تھا کہ اب تک تنقید ادب کے مسائل سلجھانے میں مشغول رہتی تھی، لیکن خود تنقید کیا ہے، اس پر لوگوں کی نظر کم گئی تھی، تن اور سنت بو نے یہ کمی پوری کی۔

میں تن اور سنت بو کے نکالے ہوئے نتائج سے پوری طرح اتفاق نہیں کرتا۔ شاید کوئی بھی نہیں کر سکتا لیکن جدید تنقید کا ایک بڑا حصہ ان کے بغیر وجود میں نہ آتا اور خود وہ تنقید وجود میں نہ آتی جس کی بنیاد آئی۔ اے۔ رچرڈس نے انگلستان میں رکھی اور جو بعد میں امریکہ میں نئی تنقید (The new criticism) کے نام سے جانی گئی۔

دوسری جنگ عظیم کے آتے آتے تمثیلیت کے جانشینوں کی ادبی حیثیت مسلم ہو چکی تھی اور ادب میں وہ تمام عناصر پختہ طور پر داخل ہو چکے تھے جن کا ذکر ہم اوپر کرتے رہے ہیں اور جن کو ہندوستان میں جدیدیت کے غلط نام سے پکارا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں پہلی جنگ عظیم نے بڑا اہم رول ادا کیا۔ کیوں کہ جارجین عہد کے افیون خور قسم کے ادیب جو سوئن برن کے ردعمل میں لیکن درحقیقت سوئن برن ہی کی طرح سطحی رومانیت کے محاذ پر جدید عناصر کے خلاف ایک آخری لڑائی لڑ رہے تھے، پہلی جنگ عظیم کی بھیانک آگ میں اپنی موت آپ مر گئے۔ اس سلسلے میں الیٹ نے بھی بڑا کام کیا۔ اور جو کچھ ہم کہہ چکے ہیں اس کو زیر نظر رکھا جائے تو الیٹ کے تنقیدی اور شعری نظریات پر بحث کی ضرورت نہیں رہتی۔ الیٹ نے وہی باتیں کہیں جو تمثیلیت پرست کہہ چکے تھے، اس نے صرف انھیں 1920 کی بدلی ہوئی زبان میں کہا اور انگریزی ادب کے حوالے سے کہا۔ اس نے انگریزی ادب والوں کو یاد دلایا کہ جو خصوصیات تمثیلیت پرستوں کو ممتاز کرتی ہیں وہ تو دراصل انگریزی شعرا سے مستعار ہیں۔ اس طرح اس نے سولھویں اور سترھویں صدی کے بہت سے بھلائے ہوئے شعرا کو پھر آباد (Rehabilitate) کیا۔ مغربی ادب کے پس منظر میں الیٹ کا کارنامہ صرف یہ ہے کہ اس نے وضاحت سے اس بات کا اعلان کر دیا کہ شعر کی زبان نئے مطالب کی متحمل اسی وقت ہوگی جب اسے پوری طرح بدلا جائے اور ہمارے عہد میں شاعری صرف چند خوش قسمت لوگوں کے ہی حصہ میں آسکتی ہے، اور شعر اب عوامی فن نہیں رہ گیا۔ الیٹ نے یوروپی ادب پر کوئی گہرا اثر نہیں ڈالا۔ لیکن امریکہ کا نیا ادب بہت حد تک الیٹ ہی کا مرہونِ منت ہے۔ اس کا طور طریقہ (Manner) امریکہ میں پوری طرح اپنایا گیا، یہاں تک کہ امریکہ کی نئی تنقید (کچھ لوگوں کا خیال ہے) صرف الیٹ کو سمجھانے اور اس کے شعر کو Justify کرنے کے لیے عمل میں آئی۔ الیٹ نے ایک اور اہم کام کیا۔ سترھویں

صدی کی انگریزی شاعری کو پھر سے زندہ کر کے اس نے شعر میں غیر گمبھیریت (Antisolemnity) کا عنصر داخل کیا۔ یہ غیر گمبھیریت یا سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کا ادب میں بہ یک وقت اور بے روک ٹوک استعمال بھی جدید طور کا ایک حصہ بن گئی۔

اب نئے ادب کے عناصر متعین ہو چکے تھے۔ صرف دو عناصر کی کمی تھی۔ ایک تو مکمل اور دو آدھے آدھے جن کو ملا کر ایک کہا جا سکتا ہے۔ سب سے پہلے میں آدھے عناصر کو لوں گا۔ میں نے پہلی جنگ عظیم کا ذکر بالکل بر سبیل تذکرہ کیا ہے کیوں کہ عالمی ادب پر اس جنگ کا وہ اثر نہیں پڑا جو عام حالات میں پڑتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کا عمل (Process) انسانوں کو بہت پہلے سے عالمی جنگوں کی تباہ کاری اور انتشار کے لیے آمادہ کر چکا تھا۔ پہلی جنگ کے بعد بے چارگی اور بے مائیگی کا احساس شدید ہو گیا، پیدا نہیں ہوا، کیوں کہ وہ تو پہلے سے ہی موجود تھا۔ دوسری جنگ نے مغربی ادب پر ایک اہم اثر ضرور ڈالا، لیکن اس کا ذکر میں آگے کروں گا۔ اس وقت میں پہلی جنگ کے بعد فرانس میں پیدا ہونے والی اس تحریک کا ذکر کروں گا جو مارکسی نظریات کے زیر اثر وجود میں آئی تھی۔ مارکسی نظریات کا مغربی ادب پر معمولی سا ہی اثر پڑا۔ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک نے جس طرح مارکسیت کو کھلے بازوؤں سے قبول کیا اس کی مثال مغرب میں نہیں ملتی۔ لیکن فرانس کے ادب پر یقیناً ایک ہلکا پرتو مارکس کا پڑا اور اس کے نتیجہ میں ادیب کی سماجی ذمہ داری والے نظریہ نے جنم لیا۔ ادیب کو اصلاح معاشرہ کا فرض سونپ دیا گیا، یہ نہیں کہ اس سے پہلے ادیب اس فرض سے سبک دوش تھا لیکن اب اصلاح معاشرہ کے ساتھ Idealogy کے ساتھ مستقل وابستگی بھی ضروری تھی۔ اس تحریک نے La Litterature Engage (وابستہ ادب) کا نعرہ بلند کیا۔ لیکن سوائے اس کے کہ چند بڑے ادیب مثلاً یورپ میں برناڈ شا، بریخت (Brecht)، سارتر اور اراگاں (Aragon) اور جنوبی امریکہ میں پبلو نردا (Pablo Neruda) اس سے منسلک رہے، اس کی کوئی اہمیت پورے پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے نظر نہیں آتی۔ وابستہ ادب کا تصور دوسری جنگ عظیم اور اس کے بعد بیسویں کانگریس کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے پوری طرح ختم ہو گیا لیکن مارکس کے فلسفہ کا وسیع تر اثر ادب کی عمومی صورت حال پر ضرور پڑا۔

یہ تو آدھا عنصر تھا۔ دوسرا آدھا عنصر جس نے جدیدیت کی تعمیر میں خاصا حصہ لیا ہے وجودیت کا فلسفہ ہے۔ وجودیت کے فلسفہ کی ایک انوکھی کیفیت یہ ہے کہ یہ بہ یک وقت مذہبیت

اور لامذہبیت دونوں کو قبول کرتا ہے۔ اگر کیئرگار (KierGaarde) کے یہاں وجودیت اصلاً عیسائی فلسفہ ہے اور انسان کو ایک بنیادی مشکل یعنی جنت اور جہنم (یہ یا وہ Either' or) کی کش کش میں ڈالتا ہے تو دوسروں کے یہاں، اور خاص کر ادب میں، وجودیت ایک تلخ تجربہ کو راہ دیتی ہے جہاں کسی چیز کی کوئی حقیقت نہیں سوائے اس کے کہ وہ بے معنی ہے۔ وجودیت کا ایک نظریہ (جسے سارتر نے عام کیا) کہ مکمل آزادی اور رہبری کرنے والے قوانین کی غیر موجودگی مکمل انفرادی ذمہ داری کو راہ دیتی ہے، آگے چل کر یہ بھی بتاتا ہے کہ مکمل انفرادی ذمہ داری کا نتیجہ یا تو راہ عمل اختیار کرنے کی ذمہ داری کا بوجھ بن کر انسان کی روح پر سوار ہو جاتی ہے یا کسی غلط انتخاب کو راہ دیتی ہے جو ذمہ داری اختیار کرنے سے انکار کا بھی دوسرا نام ہے۔ سارتر کے یہاں کیرگار کا Either or فلسفہ ایک خطرناک صورت اختیار کر لیتا ہے، کیوں کہ کیرگار اگر جبر کا قائل نہیں تو کم سے کم جنت کو تسلیم کرتا ہے، اگر چہ جہنم بھی بس نکڑ ہی پر ہے لیکن سارتر کی وجودی ادونوں صورتوں میں انسانی زندگی پر ذمہ داری یا غیر ذمہ داری کا بھاری جوا رکھ دیتی ہے۔ کیرگار کا اثر سڈ بنڈ برگ کے ڈراموں میں نظر آتا ہے، لیکن بیسویں صدی کے فرانسیسی ادیبوں پر سارتر کا اثر گہرا اور واضح ہے۔

سارتر کی وجہ سے نہ صرف فرانسیسی ادب میں فلسفیانہ رجحان اور انسان کے مسائل پر انسانی نقطۂ نظر سے سوچنے کی تحریک مستحکم ہوئی بلکہ عام مغربی ادب میں بھی ایک فکری رنگ جھلکنے لگا جو پہلے نسبۃً کم تھا۔ اس سلسلے میں 'بے معنویت کے ڈرامے' یعنی Theatre of the Absurd کا ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا۔ بے معنویت کے ڈرامے کا آغاز فرانسیسی ادیب کامیو سے ہوتا ہے۔ کامیو کے نظریے کے مطابق زندگی کی بے معنویت ان چیزوں میں ظاہر ہوتی ہے جن کی توجیہ و تشریح انسانی عقل و دانش کی اصطلاح میں ممکن نہیں۔ وہ تجربات جو عقلی توجیہ قبول نہیں کرتے اور جو ہماری منصف مزاجی کے احساس یا مسرت کی خواہش یا زندگی میں کوئی منصوبہ اور تنظیم ڈھونڈنے کی خواہش کی نفی کرتے ہیں کامیو کی زبان میں بے معنی (Absurd) کہلائے۔ کامیو خود بے معنویت کے اس نظریہ سے آگے بڑھ گیا لیکن اس کی فکر پر سارتر کا اثر نمایاں ہے، کیوں کہ سارتر کے فلسفہ کے مطابق انسان یا تو فیصلہ کرنے کی ذمہ داری سے چور چور رہتا ہے یا غلط فیصلہ کر جاتا ہے۔ یہ دونوں صورتیں زندگی میں تنظیم کی نفی کرتی ہیں۔ اس طرح وجودیت اور بے معنویت دو مختلف نظریات سارتر، سمونی دا بووار (Simone De Beauvoir)، مارسل (Marcel)،

کامیو، آئونسکو (Ionesco) اور دوسرے ادیبوں کو ایک رشتے میں پرو دیتے ہیں۔

اس بات کا اعادہ کرنے کی ضرورت نہیں کہ وابستہ ادب کے ماننے والوں، وجودیت پرستوں اور بے معنویت کے آئینہ داروں میں تمثیلیت پرستی کی قدر مشترک ہے لیکن یہ بات اطالوی ادب پر پوری طرح صادق نہیں آتی۔ اطالوی ادب جو نشاۃ ثانیہ کے دور اولیں میں جاگ کر پھر صدیوں کے لیے سوگیا تھا، بیسویں صدی کے اوائل میں پھر جاگ اٹھا۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع میں کروچے نے اظہاریت کا جو فلسفہ پیش کیا تھا وہ رومانی تمثیلی تحریک سے ایک حد تک متاثر تھا۔ لیکن اطالوی ادب پر کروچے کی جمالیات کا زیادہ اثر نہیں ملتا۔ عہد جدید میں اطالوی ادب کا احیاء وابستہ ادب کی تحریک کے ذریعہ ہوا لیکن یہ وابستہ ادب بھی اگناز یو سائلون جیسے ادیبوں کے ہاتھ پروان چڑھا جو آرتھر کوسلمہ وغیرہ کی طرح بعد میں مارکسیت سے تائب ہوگئے۔ یوگو بیتی کی ڈرامہ نگاری عوامی اور قومی سطح پر رہی اور لوئگی پراندیلو (Luigi Pirandello) فلسفیانہ انسان دوستی اور مذہبیت کی طرف مائل رہا۔ پراندیلو کا ادب اطالوی ادب کی تاریخ میں ایک معجزہ ہے، کیوں کہ اس کی اعلیٰ المیہ انسان دوستی اور حس مزاح کا امتزاج اس ملک کے ادب میں خال خال ہی نظر آتا ہے۔

اگر ہم اطالوی ادب کو انیسویں صدی کے روسی ادب کی طرح یورپ کے ادبی منظر سے پوری طرح متصل اور منسلک نہیں ہو پاتے تو اسپینی ادب کو اس کے برعکس تمثیلیت کی تحریک سے پوری طرح متاثر پاتے ہیں۔ لورکا کی ڈراما نگاری رومانی تحریک کی بہترین روایتوں کی یاد تازہ کرتی ہے۔ لورکا کا شعری احساس اوائلی تمثیلیت کی طرح شدت اور مبہم تاریکی سے گھرا ہوا ہے۔ اونا مانو کے یہاں یہ احساس فکر کی صورت اختیار کر جاتا ہے، اور یہ فکر جدید بے یقینی اور بے چارگی کی آئینہ دار ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''ذہنی بے چارگی اور ناامیدی اور کسی ٹھوس ایقانی بنیاد کا فقدان شاید کسی اخلاقیات کا نقطۂ آغاز بن جائے۔''

لورکا کے ڈرامے اور شاعری پر فرائڈ کا اثر بہت گہرا پڑا۔ اگرچہ اس نظریہ سے اختلاف کیا گیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ لورکا نے فرائڈ کے شعور اور لاشعور کے نظریات سے بہت کچھ سیکھا تھا۔ لورکا تذکرہ مجھے فرائڈ تک لاتا ہے، جس کو میں جدید ادب کے نئے عناصر میں سالم عنصر کہتا ہوں، وابستہ ادب اور وجودیت کی حیثیت فرائڈ کے اثر کے سامنے وہی حیثیت رکھتی ہے جو نیوٹن کے سامنے رابرٹ بوائل لک تھی۔ دوسرے الفاظ میں جس طرح نیوٹن کی طبعیات نے

آئندہ ڈھائی سو برس کی طبعیات اور ریاضی کا چہرہ بدل ڈالا اسی طرح فرویڈ کے نظریات نے جدید ادب کے موضوعات اور ہیئت کو ایک نئی سمت بخشی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جب فرائڈ کے شعور اور لاشعوری اور تخلیقی عمل کے نظریات کی روشنی میں مصوری میں نئے نئے تجربے ہونے لگے تو فرویڈ نے انھیں کراہیت کی نظر سے دیکھا اور کہا کہ یہ فن اس کے جمالیاتی احساس کو مجروح کرتا ہے لیکن بھلے یا برے کے لیے فرویڈ کے تصورات نے ادب کو جنس کا موضوع ناول کو شعوری بہاؤ کی تکنیک اور شعر کو لاشعور سے شعور کی طرف پرواز کرتے ہوئے تصورات کی آئینہ داری کا ڈھب عطا کیا۔ فرویڈ کے ان نظریات کا صحیح اور عہد آفریں استعمال جیمز جوائس کے ناولوں میں ملتا ہے۔ لیکن جس طرح ملارمے اور والیری نے تمثیلیت پرست شعر کی حدوں کو ڈھکیل کر ایک تقریباً ناممکن افق تک پہنچا دیا ویسے ہی جوائس نے نفسیاتی ناول کو ایک ناقابلِ عمل و نقل کارنامۂ قوت (Tour De Force) بنا دیا۔ جوائس بہرحال ایک انتہائی مثال ہے لیکن عام طور پر ادب لاشعوری اظہار کی منزل تک آ ہی گیا۔ جوائس کے زیر اثر امریکہ میں اہم ناول نگاروں کا ایک گروہ پیدا ہوا جن میں ہیمنگ وے، فاکنر اور سٹائن بک کے نام خاص ہیں۔

لاشعوری اظہار سے میری مراد وہ شاعری ہے جو شعوری احساس و تجربہ سے زیادہ ان تاثرات کو اظہار کی گرفت میں لینے کی کوشش کرے جو فرویڈ کی زبان میں لاشعور سے تحت الشعور تک پھیلے رہتے ہیں اور شعور کی سطح پر پہنچنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے رہتے ہیں لیکن سپرایگو (Superego) کی قوت انھیں دبائے رہتی ہے۔ کبھی کبھی وہ نکل کر باہر بھی آ جاتے ہیں، لیکن اس وقت ان کی شکل دوسری ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی شاعری مسلسل یا مستقل نہیں کی جا سکتی لیکن جدید ترین ادب کا خاصا حصہ جو بہ ظاہر بے معنی، منتشر اور جنس زدہ نظر آتا ہے، دراصل انھیں تصورات کی عکاسی کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مغربی ادب کی متعدد چھوٹی موٹی تحریکیں مثلاً تاثریت (Impressionism) (اپنے بعض اظہارات میں) سرریلیزم (Surrealism) دادا ازم (Dadaism) فرویڈ کی تعلیمات کے زیر اثر وجود میں آئیں۔ ان سب کی کچھ کچھ نشانیاں ادب میں باقی رہ گئیں لیکن ان کی اہمیت جدید ادب کے دھارے میں بہت زیادہ نہیں۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران میں اور اس کے فوراً بعد مغربی ذہن ایک ایسے تلاطم اور خلفشار سے دوچار ہوا جس نے صنعتی انقلاب کے پیدا کردہ ہوش مندی کے انقطاع کو بھی گرد کر دیا۔ کامیو نے ایک جگہ لکھا ہے ''کیا تمھیں احساس ہے کہ 1922 سے لے کر 1947 تک

یورپ کے سات کروڑ باشندے مرد، عورتیں اور بچے اپنی جڑوں سے اکھاڑے گئے، ملک بدر کیے گئے اور موت کے گھاٹ اتارے گئے؟'' میرا خیال ہے کہ کامیو کا اندازہ اصل سے بہت کم ہے، لیکن صرف ان گنت افراد کی اموات اپنی جگہ پر کوئی بڑا حادثہ نہیں۔ بڑا حادثہ تو یہ تھا کہ اب انسان کی تخریبی قوتیں بے حد و بے حساب صورت اختیار کر چکی تھیں اور خدا بادشاہ کی جان کی قربانی بھی جسے ایلیٹ نے Waste Land میں خشک سال زمین پھر سے ہری بھری کرنے کے لیے استعمال کرنے کا اشارہ کیا تھا، اب بے حقیقت ہو گئی تھی، نے کہیں لکھا ہے کہ والیٹر کسی قدیم یادگار کو ضرور حقارت سے دیکھتا، لیکن ووٹ کو نہیں۔ آسکر وائلڈ کے عہد تک آتے آتے قدیم یادگار اور ووٹ دونوں بالکل حقیر اور بے وقعت ہو گئے تھے۔ چڈٹن دوسری جنگ عظیم کے ہول ناک مناظر دیکھنے کے لیے زندہ نہ رہا تھا، ورنہ اسے آسکر وائلڈ کے عہد کی کلمیت ہمارے عہد کی فریب شکستگی اور ناامیدی کے سامنے بھیرویں کی طرح میٹھی اور قابل قبول معلوم ہوتی۔

یاس اور رائیگانیت کے اس شدید احساس نے اگر ایک طرف کامیو جیسے چند ادیبوں کو بے معنویت کی راہ سے انسان دوستی کا عمل سکھایا تو ساتھ ہی ساتھ اس عہد کے ادب میں وہ آخری اہم عنصر داخل کیا جسے میں الم پذیری کا نام دیتا ہوں شعر کی ہیئت اور زبان میں تبدیلی کا عمل جو انیسویں صدی میں شروع ہوا تھا، اب اپنی آخری منزل پر آ چکا تھا، جدید ادب کے حدود متعین ہو چکے تھے، یہ الم پذیری بھی کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ لیکن زمانے کی ناموافقت (Time is out of Joint) کا احساس اب پہلے سے زیادہ آفاقی ہو گیا تھا۔ انگلستان اور فرانس میں شعر کی زبان کو سادہ اور بلا واسطہ بنانے کی کچھ کوششیں ہوئیں اور کچھ روایتی ہیئتیں بھی پھر سے اختیار کی گئیں۔ اس کی سب سے اچھی مثال فلپ لارکن کے کلام میں ملتی ہے لیکن پھر بھی ادب کا مزاج اس حد تک بدل چکا ہے کہ فلپ لارکن کی شاعری کے بارے میں ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں شیلی یا ورڈز ورتھ نے ختم کیا تھا۔ بیسویں کانگریس کے بعد کا روسی ادب بھی تمثیلیت کے ابہام پرست اصول کا بہت زیادہ پابند نہیں نظر آتا، لیکن اسی ادب کا ارتقا انیسویں صدی سے لے کر اب تک آزاد خطوط پر ہوا اور مغربی ادب کے ارتقاء کی تاریخ اس کے بغیر بھی مکمل کہی جا سکتی ہے۔

لارکن اور اس کے ہم مشرب روسی شعرا کے باوجود جدید لہجہ میں بے زاری تلخی اور الم ناک تفکر کے ساتھ شعر کو بالواسطہ بیان کے قریب تر لانے کی کوشش سے آج کا بھی مغربی ادب عبارت ہے۔ اس مزاج کو مستحکم بنانے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس اس کے شاگرد ولیم ایمپسن اور

امریکہ کے 'نئے نقادوں' کا بھی ہاتھ ہے۔ آئی۔اے۔رچرڈس نے تن اور سنت بو کے نظریہ کو رد کرتے ہوئے ادب کو بالذات سمجھنے اور سمجھانے کی تلقین کی۔ اس نے فن پارے کے اندر سے ابھرنے والے معنی پر زور دیا۔ ایمپسن نے الفاظ اور اس کے باہم عمل اور تناؤ کو شعر کی اصل مانتے ہوئے لفظی تجزیہ کے اصول وضع کیے جن کی رو سے شعر کی مشکل ترین معنی کی تلاش تنقید کا عمل قرار پائی۔ امریکہ میں یہ نظریہ 'ہیئتی تنقید' (Formalistic Criticism) کے نام سے پکارا گیا اور اس کے علم برداروں نے خود کو 'نئے نقاد' (New Critics) کہا۔ یہ نئے نقاد جن کا سربراہ جان کرورین سم تھا، اتنے نئے نہیں تھے جتنا ان کے نام سے ظاہر ہوتا ہے۔ خود رین سم میں ایک اعلیٰ درجے کے شاعر، معلم اور مفکر کی خصوصیات یک جا ہیں۔ یہ خصوصیت دوسرے نئے نقادوں مثلاً رابرٹ پن وارن اور آر۔پی۔ بلیک مر میں بھی پائی جاتی ہیں۔ نئے نقاد شعر کی تمثیلی حیثیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں اور کولرج، امرسن اور بلیک کی طرح فن پارے کی ہیئت کو موضوع سے الگ کر کے نہیں دیکھتے۔ وہ پورے فن پارے کو ایک مسلم حقیقت سمجھ کر اس کی لفظی تنظیم کا مطالعہ کرتے ہیں اور اس طرح اس کے بنیادی ڈھانچے (Structure) یا فارم یعنی ہیئت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔

جس طرح جدید مغربی تنقید رومانی تحریک کی دین ہے، اسی طرح جدید مغربی ادب بھی رومانی الاصل ہے۔ ایک طرح سے آج کے ادب کو نو رومانی کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ اس کی دروں بینی، انفرادی اور ذاتی اظہار پر اصرار، فن پارے کی زبان میں بلاواسطگی اور نیم روشن ابلاغ کا اقرار، اظہار ذات میں الم ناک شدت، اور ہیئت و موضوع کی وحدت کا تصور، رومانی احیا کا ورثہ ہیں۔ بیسویں صدی نے اس کی بھیانک اور دردانگیز تصویر میں جنس، لاشعور اور یاسیت کے سرخ و سیاہ رنگ بھرے ہیں۔ کیا وہ دن بھی آئے گا جب یہ تصویر قدیم یونانی ڈرامے کی طرح سڈول، سجل، تھوڑی بہت یاس آمیز لیکن تجدید انگیز شکل اختیار کرے گی؟ اس سوال کے جواب میں ہربرٹ ریڈ کے الفاظ میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ ایسا شاید اسی وقت ممکن ہے جب دنیا اپنی اوائلی سادگی کی طرف لوٹ جائے اور ٹی۔ایس۔ ایلیٹ کا بیان کردہ ہوش مندی کا انقطاع انسلاک میں بدل جائے۔

○

(جدیدیت اور ادب، سن اشاعت: 1969، ناشر: شعبہ اردو مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ)

جدیدیت کے بنیادی تصورات
(فکری جائزہ)

عدم ان لوگوں کو بچا سکتا ہے یا فنا کر سکتا ہے جو اس کا سامنا کرتے ہیں لیکن جو اسے نظر انداز کرتے ہیں وہ غیر حقیقی ہونے کی سزا بھگتتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے لیے حقیقی زندگی گزارنے کی بات محض ایک اتہام ہے کیوں کہ اصلی زندگی جہاں حقیقی خطروں سے بھری ہوئی ہے وہیں حقیقی امیدوں سے بھی لبریز ہے۔

(ویمتربس کیپٹانیکس)

جدیدیت کی مختصر ترین تعریف یہی ہو سکتی ہے کہ یہ اپنے عہد کی زندگی کا سامنا کرنے اور اسے تمام خطرات و امکانات کے ساتھ برتنے کا نام ہے۔ ہر عہد میں جدیدیت ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے مسلسل عمل سے عبارت ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے جدیدیت ایک ایسا مستقل عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ ہر عہد میں ان لوگوں نے، جو حقیقی طور پر زندہ رہے ہیں، اس عمل میں حصہ لیا ہے۔ انھوں نے فکر و فن کی سطح پر فرسودہ اقدار کے خلاف جنگ کر کے نئی قدروں کی پرورش کی اور عملی زندگی کو نئے سانچوں میں ڈھالا ہے۔ اسی مفہوم میں ادب کو روح عصر کہا جاتا ہے۔ جدیدیت کی بحث میں مغالطہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب محض اسی عمل کو جدیدیت کا کل مفہوم سمجھ لیا جائے۔ اپنے زمانے میں ہر بڑا ادیب جدید رہا ہے لیکن غالب کے عہد کی جدیدیت جن عناصر سے عبارت ہے، وہ مختلف ہیں، اور ہمارے عہد کی جدیدیت کے عوامل مختلف ہیں۔ اسی بنیاد پر ہم آج کی جدیدیت اور پچھلے ادوار کی جدیدیت میں امتیاز کر سکتے ہیں۔ اگر ہم ایک ارتقا پذیر عمل ہی کو سب کچھ مان لیں تو پھر غالب اور اقبال کو آج کے مفہوم میں بھی

1. Existentialism : Harper (Harvard University Press, 1948) pp.94

جدید ہونا چاہیے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ غالب اور اقبال کے بعض عناصر آج کی جدیدیت میں موجود ہیں لیکن کل غالب اور کل اقبال کسی طرح سے بھی آج کی جدیدیت کے تصور سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتے زمانے کا فرق اہم چیز ہے۔ جب ہم جدیدیت کی بات کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں یہ واضح تصور ہوتا ہے کہ آج کا ادب نہ صرف غالب اور اقبال کے عہد سے مختلف ہے بلکہ آج سے چند برس پہلے کے اپنے دور کی حقیقی زندگی کی عکاسی کرنے والے ترقی پسند ادب سے بھی مختلف ہے۔ زمانے کا عمل کل کی جدیدیت کو آج کی فرسودگی، اور کل کی زندگی کو مردہ روایت قرار دے دیتا ہے۔ صرف وہی بچ رہتا ہے جو آج کے تقاضوں کی تکمیل میں ممد و معاون ہو سکے۔ اس لیے یہ لازمی ہو جاتا ہے کہ جدیدیت کے مفہوم کے تعین کے لیے ہر عہد کے مخصوص حالات اور نظام اقدار کو بھی پیش نظر رکھا جائے۔ اپنے عہد کی حقیقی زندگی، اس کے خطرات و امکانات کو معیار بنا کر ہی جدیدیت کا مفہوم متعین ہو سکتا ہے۔ جدیدیت وسیع تر مفہوم میں ایک مسلسل عمل ہے لیکن جب ہم اس عمل کو کسی دور میں رکھ کر سمجھنا چاہیں تو یہ چند اقدار کی تشکیل اور عرفان سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ کسی عہد کی جدیدیت ایک مستقل و منضبط نظام اقدار سے بھی عبارت ہو سکتی ہے، ان اقدار کی داخلی کش مکش اور تضاد کی بھی تفسیر ہو سکتی ہے اور دو مختلف نظام ہائے اقدار کی باہمی آویزش میں بھی اپنا اظہار کر سکتی ہے۔ اس روشنی میں یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے عہد کی جدیدیت کو سمجھنے کے لیے انسانی زندگی کے ہر پہلو کا جائزہ لے کر سماجی، سیاسی، معاشی فکری، خارجی اور داخلی سطح پر ان عناصر و عوامل کا تجزیہ کریں جنھوں نے ہمعصر ذہن کی تشکیل کی ہے۔

پہلے ان اہم اور دوررس تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے جنھوں نے ہمارے عہد کو پچھلے تمام ادوار سے مختلف بنانے میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ سائنسی انقلاب کے دوررس اثرات کا اندازہ پچھلے چند برسوں ہی میں کیا جا سکا ہے حالاں کہ اس انقلاب کے قدموں کی آہٹ بہت پہلے سے سنائی دے رہی تھی۔ انیسویں صدی کے خاتمے کے وقت صنعتی انقلاب اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر ایک دوسرے اور زیادہ دوررس امکانات رکھنے والے انقلاب کے لیے زمین تیار کر چکا تھا۔ یہ سائنسی انقلاب تھا۔ سترہویں صدی عیسوی سے انیسویں صدی تک سائنس کی ترقی بالواسطہ طریقے سے صنعتی ارتقا میں مددگار رہی تھی۔ بیش تر نئی ایجادیں اتفاق کا نتیجہ تھیں، سوچے سمجھے منصوبے کا منطقی، نتیجہ نہیں تھیں۔ نئی نئی دریافتوں نے صنعتی تہذیب کو جاگیردارانہ تہذیب سے ممتاز بھی کیا، اور اس پر غالب بھی۔ لیکن انیسویں صدی کے اواخر تک باوجود فرانس کے انقلاب،

صنعتی انقلاب اور امریکہ کے اعلان آزادی کے پرانا معاشرتی ڈھانچہ قدیم نظام اقدار کے ساتھ بڑی حد تک برقرار رہا۔ معاشرے میں معزز ومحترم وہی سمجھا جاتا تھا جو بغیر کام کیے زیادہ سے زیادہ آسائش کی زندگی گزارے۔ صنعتی انقلاب کے بعد بھی 'بے کار معززین' کا یہ طبقہ باقی رہا، زیادہ سے زیادہ اتنا ہوا کہ اس کا نام بدل گیا، اس کے ساتھ ایک اہم تبدیلی ضرور ہوئی اور وہ یہ کہ مغرب نے محنت کی عظمت اور عزت کو بھی ماننا شروع کر دیا تھا۔ اس تبدیلی کے باوجود طبقاتی ڈھانچے میں محنت کشوں کو کوئی بہتر سماجی مقام نہ مل سکا۔ اس دور کی انسان دوستی کا تصور بھی عملی طور پر سرمایہ دار طبقے کی حد تک محدود تھا۔ مساوات تمام انسانوں کے لیے نہ تھی بلکہ سرمایہ داروں کو جاگیرداروں کے مساوی مرتبہ وحقوق دلانے کے مترادف تھی۔ انیسویں صدی کے بیش تر انگریزی، فرانسیسی اور جرمنی ناولوں میں مساوات اور انسان دوستی کا یہی محدود تصور ملتا ہے۔ سرمایہ داروں نے اپنا یہ حق چھین کر حاصل کیا لیکن وہ عام محنت کش انسانوں کو اپنے مساوی حقوق دینے کا تصور بھی نہ کر سکتے تھے۔ مزدوروں کی زندگی سماجی اور فلاحی ریاست کے وجود میں آنے کے ساتھ نسبتاً محفوظ وآسودہ ضرور ہوگئی تھی لیکن ان کے لیے آزادی ومساوات ابھی تک خواب سے زیادہ حیثیت نہ رکھتے تھے۔ اسی کے ساتھ بڑے بڑے صنعتی شہروں کی طرف دیہات چھوڑنے والے زرعی مزدوروں اور بے زمین کسانوں کی ہجرت کا عمل بھی شروع ہوا۔ اب زراعت کی جگہ صنعت معیشت کی بنیاد بنتی جا رہی تھی۔ صنعتی شہروں نے (Slums) ان گندی غریب بستیوں کو اپنے نواح میں اور کبھی کبھی اپنے قلب میں جنم دینا شروع کیا جن کا وجود آج بھی سرمایہ دارانہ فلاحی ریاست کے تصور پر سب سے بڑا جیتا جاگتا طنز ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں اس مزدور طبقے نے فکر کی سطح پر بھی اپنا وجود منوانا شروع کر دیا تھا۔ سوشلزم اور پھر مارکس اینگلز کی جدلیاتی تاریخی مادیت میں طبقاتی کش مکش پر زور انیسویں صدی کے دوسرے نصف کی حقیقی زندگی کا فلسفہ بن کر سامنے آیا۔ مارکس نے جدلیاتی عمل کو جو سر کے بل کھڑا تھا، پیروں پر کھڑا کر کے مزدور طبقے کے ہاتھوں میں انقلاب کا حربہ بنا دیا۔ مارکس کا تصور ارتقا ہیگل کے تصور ارتقا سے ماخوذ ہے لیکن اس کے زمانے تک ارتقا کا سائنسی نظریہ دنیائے عالم میں روشناس ہو چکا تھا۔ مارکس ڈارون کا ہم عصر ہے۔ آگسٹ کامت (August Comte) کی اثباتیت (Positivism) کی بنیاد پر نظریۂ ارتقا نے سائنسی فکر بن کر تمام سائنسی اور عمرانی علوم کی قلب ماہیت کر دی تھی۔ مارکس نے ارتقائیت اور اثباتیت کو مادیت کی زمین پر کھڑا کیا اور

اسے سائنسی فکر سے ہم آہنگ کیا۔ مادیت کا یہ سائنسی تصور سترہویں اور اٹھارہویں صدی کی میکانکی مادیت سے مختلف تھا۔ میکانکیت جانداروں کے اعمال کے ساتھ ذہنی مظاہر کو بھی مادے کے قوانین سے جانچتی تھی۔ مادہ بذات خود ایک جامد شے تھا۔ لیکن جدید مادیت میکانکیت کے خلاف بغاوت کر کے ذہن کی آزادی اور فعالیت کو تخلیق کا سرچشمہ قرار دینے میں پیش پیش تھی۔ مارکس نے مادّے کی اولیت کے ساتھ انسانی ذہن کی فعالیت، تخلیقی عمل اور تخلیقی سرگرمی میں قوانین فطرت کے خلاف جدوجہد کے اصول کو سمجھا اور اسے قرار واقعی اہمیت دی۔ مارکس کا یہ فلسفہ اپنے عہد کے فکری دھاروں ہی کا ایک لازمی جز تھا۔ اثباتیت اور تجربیت کو اس وقت عام طور پر فلسفے میں عالم گیر اہمیت حاصل ہو رہی تھی۔ ارتقا کا فلسفہ مختلف صورتوں میں تغیر کو کائنات کی بنیادی صداقت ماننے پر زور دے رہا تھا۔ طبعی اور سماجی حقیت کو بدلنے اور انسانی اغراض و مقاصد کے مطابق ڈھالنے کا رجحان پیدا ہو چلا تھا، جو تصوریت کے زوال کا پیش خیمہ اور مادّی و سائنسی طرز فکر کی مقبولیت کا ثبوت تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ایک حد تک مارکس نے نتائجیت یا عملیت (Pragmatism) کے بنیادی اصول کی طرف اپنے فلسفے میں اشارہ کر دیا تھا، جو آگے چل کر امریکہ میں تکنیکی ترقی اور صنعتی تہذیب کا فلسفہ بننے والا تھا۔ اس کے ساتھ یہ بات بھی اہم ہے کہ انیسویں صدی عظیم الشان نظام ہائے فلسفہ کی تشکیل کی آخری صدی تھی اور مارکس کا فلسفہ ایک مکمل فلسفیانہ نظام کی تعمیر کی آخری کوشش — اسی لیے مارکسیت کو آج بیش تر حلقوں میں انیسویں صدی کا فلسفہ مانا جاتا ہے۔ یہ فلسفہ سائنسی طرز فکر ہونے کا دعویٰ کرتا ہے لیکن بیسویں صدی میں اس فلسفے کے عملی عواقب و نتائج اس ادعائی عنصر کی نشان دہی کرتے ہیں جو بیسویں صدی سے پہلے فلسفہ و مذہب ہی نہیں بلکہ سائنسی حلقوں میں بھی پائی جاتی تھی۔ ڈارون کے طریقۂ کار اور بنیادی اصولوں کی طرح مارکس کا طریقۂ کار، اور بنیادی اصول اپنے اندر صداقت رکھتے ہیں، لیکن جس طرح ڈارون کے نظریے کی کئی خامیاں بعد کی تحقیقات کی روشنی میں ظاہر ہوئیں، اسی طرح مارکسی نظام فکر کی بعض فروعی دشواریاں اور خامیاں بھی سوشلسٹ ریاستوں کے قیام کی جدوجہد میں سامنے آئیں۔ بیش تر مارکسی اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جدلیاتی مادیت ایک طریقۂ کار ہے کوئی اٹل اور جامد نظام کائنات نہیں، یہی غلطی ادعائیت اور میکانکی فکر کی ذمہ دار ہے۔ مارکس کو ہر معاملے میں حرف آخر مان لینے سے اس طریقۂ کار کے امکانات کی طرف سے آنکھیں بند ہو جاتی ہیں جو مارکس کا مطمح نظر تھا۔ یہیں آ کر انتہا پسند مارکسی

خود مارکس کے راستے سے منحرف ہو جاتے ہیں، اس حقیقت کا تجربہ اور عرفان بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اسٹالنزم کی شکست اور انتہا پسندانہ ادعائیت کے خطرناک نتائج کو دیکھ کر ہوا۔ مارکسزم بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے میں جس طرح مانا اور پوجا جاتا تھا، اب وہ صورت نہیں رہی، آج جدلیاتی مادیت کی اہمیت تاریخی اور معاشرتی تبدیلیاں لانے کے لیے ایک طریقہ کار کی حیثیت سے تو تسلیم کی جاسکتی ہے لیکن اسے ایسا مستقل نظام فکر نہیں مانا جاسکتا جس کی تمام اقدار مذہبی فلسفوں کی طرح ہر زمانے کے لیے قطعی اور حتمی سمجھی جائیں۔

مارکس کے نظام فکر کو میں نے نظام ہائے فکر کی تشکیل کی آخری کوشش اس لیے بھی کہا ہے کہ آہستہ آہستہ تہذیب اس مرحلے میں داخل ہو رہی تھی جہاں تمام نظام ہائے فلسفہ و اقدار بکھر کر ٹوٹنے والے تھے۔ اس کے اسباب فکر کے نئے رجحانات میں بھی مضمر تھے اور سماجی زندگی میں بھی۔ انیسویں صدی نے علوم کو ایک دوسرے سے الگ کر کے ہر علم کو بذات خود آزاد اور مستقل بنا دیا تھا۔ ایک علم میں خصوصی مہارت کا رجحان مضبوط ہو رہا تھا۔ علم کی وحدت ٹوٹ رہی تھی اور ایک میدان علم کا ماہر دوسرے شعبۂ علم کے ماہر کی زبان سمجھنے کی اہلیت کھو رہا تھا۔ اس وقت تک یورپ کی مشترکہ تہذیب زبان لاطینی، جو مغربی تہذیب کی وحدت کی ضامن تھی، اپنا علمی اعتبار کھو چکی تھی اور ہر ملک کی اپنی زبان علمی اور تہذیبی زبان کا درجہ حاصل کر چکی تھی۔ جب تک کوئی عالم کئی زبانوں کا ماہر نہ ہو وہ اپنے علم کے میدان میں ہونے والی تمام نئی تحقیقات سے واقف نہیں ہوسکتا۔ لسانی وحدت کے ٹوٹ جانے کے ساتھ ہی قنوطیت کا تصور بھی روز بروز محدود ہوتا جا رہا تھا اور اپنے حدود میں مضبوط سے مضبوط تر ہو رہا تھا۔ اس دور کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اب سائنس داں اور فن کار کی دنیائیں ایک دوسرے سے الگ ہونے لگی تھیں، اب یہ امکان نہیں رہا تھا کہ کوئی لیونارڈو ڈاونسی یا گوئٹے پیدا ہو جو سائنس اور فن دونوں پر یکساں قدرت رکھتا ہو۔ اس پر مستزاد یہ کہ فلسفہ اور سائنس جو مذہب کے خلاف بغاوت، ادعائیت سے جنگ اور ترقی کی جدوجہد میں ایک دوسرے کے حلیف اور ہم سفر رہے تھے اب ایک دوسرے کا ساتھ چھوڑنے لگے تھے۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے اثر قبول کرتے رہنے کے باوجود ایک دوسرے سے بے زار ہو گئے تھے۔ سائنس فلسفے کو اور فلسفہ سائنس کو حقارت کی نظر سے دیکھنے لگا تھا۔ یہ تمام تبدیلیاں اس قدر غیر محسوس طور پر رونما ہو رہی تھیں کہ لوگ عام طور پر ان سے آگاہ نہ تھے۔ اس ناآگہی نے برکت بن کر مغربی تہذیب کو ایک شیرازے میں پروئے رکھا تھا۔ مشرق میں یہ

نا آگہی اب بھی عام ہے اسی لیے تہذیبی وحدت بڑی حد تک ماضی کے ساتھ مربوط و منسلک نظر آتی ہے، مختلف شعبہ ہائے علم میں ہم اب بھی اتنے پیچھے ہیں کہ ایک دوسرے سے ان کے بعد و تصادم کا ہمیں پورا احساس نہیں۔ غیر محسوس طور پر ہمارے یہاں بھی شکست و انتشار کا عمل شروع ہو چکا ہے جسے بڑی حد تک تخلیقی سطح پر محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن بہ ظاہر پرانا نظام اقدار مذہب کی بنیاد پر اب بھی مستحکم و ناقابل تسخیر نظر آتا ہے۔ حالاں کہ حقیقت میں یہ قلعہ اب زمین کے بجائے خلا میں قایم ہے۔ سائنس کی بڑھتی ہوئی قوتوں کے ساتھ ہر محاذ پر مذہب اور عقیدے کی شکست کھلی ہوئی حقیقت ہے لیکن ہمارے یہاں مذہب اور عقیدے کو آج تک زندگی میں فوقیت حاصل ہے۔ سائنس اب تک ہمیں نیا طرزِ فکر نہیں دے سکی، زندگی سائنس کے اثرات کی لامذہبیت سے محفوظ و مامون نظر آتی ہے حالاں کہ اندر ہی اندر تشکیک ولاادریت تہذیبی ڈھانچے کو کم زور کرتی جا رہی ہے۔ جو کچھ مغرب نے انیسویں صدی کے آخری دہوں میں جھیلا، ہم اب اسے غیر شعوری طور پر محسوس کر رہے ہیں۔ مغرب میں بیسویں صدی نے پرانے تہذیبی ڈھانچے کو مسمار ہوتے دیکھا۔ نا آگہی کے خاتمے اور آگہی کے کرب کو اجاگر کیا۔ جیسے جیسے قومی مفادات آپس میں ٹکرائے، مغربی تہذیب کا شیرازہ بکھرتا گیا۔ پہلی جنگ عظیم نے مغرب کے انسان کو ایک خوش گوار خواب سے بیدار کر کے اس حالات میں حقیقت کے سامنے کھڑا کیا کہ اس کا جسم لہولہان تھا، روح مجروح، ذہن پریشان اور اس کے کاندھوں پر اس رجائی تصور کی لاش دھری ہوئی تھی جو ایک طرف تو سائنس کی ترقی کو انسانیت کی نجات سمجھ رہا تھا اور دوسری طرف انسان کی شرافت اور نیکی پر ایمان رکھتا تھا۔ سرمایہ داری کی ابھرتی ہوئی طاقت نے جس انسانی دوستی کو جنم دیا تھا، سرمایہ داری کے عروج اور اس کی داخلی کش مکش نے اس انسانی دوستی کو اپنے ہاتھوں قتل بھی کر دیا۔ 1870 سے 1914 تک کا زمانہ یورپ کی زندگی کا بہترین زمانہ تھا۔ صنعتی انقلاب کی برکتیں مسلمہ حقیقت بن چکی تھیں۔ سائنسی دریافتوں نے تجارت کے نام پر نو آبادیات کی لوٹ کھسوٹ کو تیز سے تیز تر کر کے یورپ کو وہ معاشی خوش حالی عطا کر دی تھی جس کا پچھلی صدیوں میں تصور بھی محال تھا۔ ایشیا اور افریقہ کے معاشی استحصال پر یورپ کی رجائیت کا دارومدار تھا لیکن جب یہ استحصال بین الاقوامی بازاروں کی تلاش میں تنازع للبقا بن کر عالم گیر جنگ کی صورت اختیار کر گیا تو خود فریب رجائیت کی آنکھیں کھلیں۔ وہ جو مشرق کو تہذیب کی دولت دینے چلے تھے اپنے گھر میں تہذیب کی بچی کھچی پونجی بھی کھو بیٹھے۔ آہستہ آہستہ

مغرب بعید سے امریکہ ایک نئی قوت بن کر ابھرنے لگا جس کی اپنی تہذیب کی جڑیں خود زیادہ گہری نہ تھیں، صنعتی تہذیب سے قبل کی انسانی تہذیبوں کا رنگ و رس اسے میسر نہ تھا۔ دوسری جنگ عظیم نے اس سلطنت کو تو پارہ پارہ کر دیا جس کے افق پر کبھی آفتاب غروب نہ ہوتا تھا لیکن اس آفتاب کو ایٹمی توانائی کا سرچشمہ بنا کر امریکہ کے سپرد کر دیا۔ جس کا پہلا تباہ کن تجربہ طلوع آفتاب ہی کی سرزمین پر ہوا۔ مغربی تہذیب بحران سے گزر کر اب اس منزل میں داخل ہو چکی ہے جہاں ساری انسانی تہذیب اور وجود خطرے میں ہے۔ دنیا دو سے زیادہ کیمپوں میں بٹی ہوئی ہے۔ سرمایہ داری کی اندرونی آویزش کے ساتھ سوشلسٹ بلاک میں بھی اندرونی آویزش تیز تر ہو گئی ہے۔ سیاسی ادعائیت نے مذہبی ملائیت کی جگہ لے لی ہے۔ اس وقت پوری دنیا نظریاتی بحران کا شکار ہے جسے تہذیب اور اقدار کے بحران نے جنم دیا ہے۔ رجائیت کا شیش محل خواہ اس کی بنیاد عینی فلسفے پر ہو یا مادّی فلسفے پر، اس کا سرچشمہ مذہب ہو یا سائنس حقیقت کی سخت چٹانوں سے ٹکرا کر پارہ پارہ ہو چکا ہے۔ یہ تجربہ انسانی ذہن کو موجودہ صدی کے پانچویں، چھٹے اور ساتویں دہوں (Decades) سے پہلے کبھی نہ ہوا تھا۔

اس تصویر کا ایک رخ اور بھی ہے۔ سائنس کی مہتم بالشان کامیابیوں نے انسان کو عقل کی فوقیت کا یقین دلایا جس نے فلسفے میں عقلیت کے مضبوط رجحان کو جنم دیا تھا۔ ڈیکارٹ سے ہیگل تک یہ عقلیت یورپ میں بلا شرکت غیرے حکم راں رہی۔ اثباتیت اور تجربیت نے سائنس میں کام آنے والی عقل کے تحلیلی کارناموں ہی کو راہ نجات بتلایا۔ ذرائع پیداوار اور مظاہر فطرت پر سائنس کے قابو پانے کے ساتھ ساتھ سماج زیادہ منظم ہوتا چلا گیا۔ فکر کی سطح پر عقلیت کی گرفت سماجی سطح پر نظم و ضبط اور بیورو کریسی بن گئی۔ اب تک سماج میں رہتے ہوئے بھی فرد بڑی حد تک آزاد تھا لیکن آہستہ آہستہ وہ بڑی سماجی مشین کا ایک بے نام پرزہ بن کر اپنی انفرادیت کھونے لگا۔ مذہب، جو خدا اور بندے کے درمیان براہ راست رشتہ کا نام تھا، کلیسا اور مذہبی اداروں کی ناقابل شکست سخت گیری کے تحت ایک ایسا بے رحم نظام بن گیا جو فرد کو معمولی سے معمولی معاملے میں بھی انحراف کی آزادی دینے کو تیار نہ تھا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں، جب کہ ہیگل کی تصوریت اور مطلقیت (Absolutism) کا سکہ چل رہا تھا، ہمیں یورپ میں چند آوازیں ایسی سنائی دیتی ہیں جو اس خطرے کو محسوس کر رہی تھیں۔ سب سے پہلے ہیگل کے معاشرے شیلنگ نے اس طرف توجہ دلائی کہ عقل سے زیادہ اہم حقیقی وجود ہے۔ اس نے

تعاقات وکلیات کے فلسفے کو منفی فلسفہ کہا۔ اس کے خیال میں مثبت فلسفہ حقیقی اشیا اور ان کے وجود سے متعلق ہوتا ہے۔ ہیگل نے اپنے فلسفے کو مثبت فلسفہ نہیں بنایا تھا۔ تاریخی عمل نے مارکس کے ہاتھوں ہیگل کے منفی فلسفے کو مثبت فلسفے کی شکل دے کر اس کی تکمیل کی۔ شیلنگ سے زیادہ ہم آواز اس دور میں کیر کے گارڈ کی تھی جس نے ایک طرف تو مجرد عقلیت پر حملہ کیا اور دوسری طرف عقل وذہانت کے انھی ہتھیاروں سے جن سے خود ہیگل لیس تھا، اس کے نظام فلسفہ کی حقیت کو نمایاں کیا۔ کر کے گارڈ وجود پر صحیح معنوں میں زور دینے والا پہلا فلسفی ہے۔ بعد میں کر کے گارڈ کے برخلاف مارکس نے بھی خالص عقلی نقطۂ نظر سے خیال پر مادے اور ذہن پر وجود کی اولیت و فوقیت کو فلسفے میں منوایا۔ لیکن کر کے گارڈ اور مارکس کے راستے الگ الگ تھے۔ کر کے گارڈ نے عقلیت کی سماجی شکل یعنی بیوروکریسی اور خصوصیت کے ساتھ کلیسائی نام پر حملہ کیا، اس نے بتایا کہ کلیسا نے عیسائیت کو منظم ادارہ بنا کر عیسائیت کی روح اور خود مذہب کی جڑ کو کھوکھلا کر دیا ہے۔ یہ خلاف عقلیت رجحان کا پہلا بھرپور حملہ تھا جو فکری اور سماجی دونوں سطحوں پر ہوا۔ لیکن خود اس کے زمانے میں کر کے گارڈ کے اس حملے کی اہمیت کو یک سر نظر انداز کر دیا گیا۔ اس کے دور رس اثرات بہت بعد میں محسوس کیے گئے اور دوسری جنگ عظیم کے بعد تو یہ رجحان وجودیت (Existentialism) کی شکل میں ہمارے زمانے کی ایک طاقت ور تحریک بن گیا۔ تیسرا اہم فلسفی جو خلاف عقلیت رجحان کا بہت بڑا نمائندہ ہے شوپنہار ہے۔ اس نے عقل یا تصور کی جگہ ارادۂ زندگی کو اصل حقیقت ماننے پر زور دیا، یہ ارادیت کے اس فلسفے کا آغاز تھا جو بعد کو نطشے کے یہاں عمل اور پرانے نظام اقدار کی تخریب کا فلسفہ بنا اور دوسری طرف برگساں اور تخلیقی یا فجاعی ارتقا (Emergent Evolution) کے نظریات میں فلسفۂ زیست کی صورت میں اپنے عہد کی حقیقی زندگی کا ترجمان ٹھہرا۔ خلاف عقلیت رجحان کی ابتدا رومانیت کی شکل میں ہوئی تھی لیکن آگے چل کر یہ خصوصی سائنسوں کی پیدا کردہ بے رحم عقلیت کے خلاف ردعمل بن گیا۔ یہی نہیں بلکہ اس رجحان نے رومانیت کی تصور پرستی کو بھی جھٹلا کر ترک کر دیا۔

بیسویں صدی کا آغاز نطشے نے مغربی تہذیب کی موت کے اعلان سے کیا۔ مغربی تہذیب کی بنیاد یونانی فکر نے ڈالی تھی۔ رومی سلطنت نے اس کی تہذیبی شیرازہ بندی کی تھی، نشاۃ الثانیہ اور پھر حیرت انگیز سائنسی ترقیوں نے اسے پروان چڑھایا تھا۔ ڈھائی ہزار کے طویل عرصے پر پھیلی ہوئی یہ تہذیب تسلسل کے ساتھ اقدار کا سرچشمہ تھی۔ نطشے کا فلسفہ اس تہذیبی

زوال کی صدائے بازگشت ہے۔ اسے اخلاقی اقدار کے ٹوٹنے کا شدید احساس بھی تھا اور رنج بھی۔ خود اس کا حاشیہ اخلاقی بہت طاقت ور تھا۔ اس کی 'ماورائے خیر و شر اخلاقیات' نے منظم مذہبی اداروں کے خلاف کر کے گارڈ کے احتجاج کو زیادہ وضاحت اور شدت عطا کی۔ بیسویں صدی کا آغاز ایک پورے قدیم دور اور اس کی تہذیب کے خاتمے کا آغاز ہے۔ شکست و ریخت کا یہ عمل اچانک شروع نہیں ہوگیا، بلکہ پہلے سے غیر محسوس طور پر جاری تھا۔ اب تک پرانے جاگیرداری نظام کی بعض فرسودہ اقدار نئے سرمایہ دارانہ نظام سے چمٹی ہوئی گھسٹ گھسٹ کر جیتی رہی تھیں، صحت مند اقدار و روایت کا تسلسل تو حق بہ جانب ہے لیکن وہ اقدار جو پیروں کی زنجیر اور سر کا بوجھ بن جائیں، ارتقا کا راستہ روکتی ہیں۔ جو تہذیب ان سے چھٹکارا نہ پا سکے اس کا جامد اور زوال آمادہ ہونا فطری ہے۔ ایسی بہت سی قدریں آج بھی سائنسی انقلاب کو تہذیبی انقلاب بننے سے روک رہی ہیں۔

سائنسی انقلاب کی بنیاد صنعتی انقلاب نے ہی ڈالی لیکن یہ انقلاب موجودہ صدی کے پہلے دو تین دہوں میں اس وقت رونما ہونا شروع ہوا جب سائنس کو نئی دریافتوں کے لیے باضابطہ عملی طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ اطلاقی سائنسوں نے تیزی سے ترقی کی اور سائنس کے انقلاب آفریں نظریات کو حقیقت کے قالب میں ڈھالنا اور زندگی کو تیزی سے بدلنا شروع کیا۔ اس تبدیلی کے ساتھ پچھلی صدی کے وہ تمام اثرات جو دبے ہوئے تھے، سطح پر آنے اور زیادہ نمایاں ہونے لگے۔ اب تک صرف سائنس اور فنون لطیفہ، سائنس اور فلسفے میں ہی بُعد پیدا ہوا تھا لیکن اس انقلاب نے نظریاتی سائنس دانوں اور اطلاقی سائنس کے ماہرین، انجینیروں، ڈاکٹروں اور دوسرے تکنیکی پیشہ وروں کے درمیان بھی دوری پیدا کی۔ خصوصی مہارت کا رجحان جو اب تک دوسرے تمام علوم کو چھوڑ کر صرف ایک علم میں مہارت حاصل کرنے پر زور دیتا تھا، علم کے پھیلنے کے ساتھ اب اسی ایک علم کی بھی کسی ایک بہت ہی محدود شاخ پر ساری توجہ مرتکز کرنے کا مطالبہ کرنے لگا۔ سائنس اور اطلاقی سائنسوں میں سے ہر ایک محدود تر خانوں میں بٹنے لگی۔ اب تک تو یہی تھا کہ ایک علم کا ماہر دوسرے علم کے ماہر کی زبان نہیں سمجھ سکتا تھا۔ اب یہ بھی ہوا کہ ایک ہی سائنس کے نظریاتی پہلو کے عالم کے لیے اسی سائنس کے اطلاقی پہلوؤں کے ماہر کا طریقۂ کار اجنبی ہوگیا۔ اس طرح علم میں خصوصی مہارت کے نام پر نام نہاد پڑھے لکھے طبقے اور خاص طور پر ماہرین علوم میں ایک ہمہ گیر جہالت اور حیات و کائنات کی مجموعی حقیقت سے ناآگہی عام ہوگئی۔ سائنس کی ترقی اور خصوصی مہارت پر زور دینے کا یقیناً یہ ایک تاریک پہلو ہے۔ اس کا

نتیجہ یہ ہوا کہ تمام تہذیبی اقدار کی اہمیت گھٹتے گھٹتے صفر کے برابر رہ گئی۔ فنون لطیفہ اور شعروادب نے اپنی دنیا الگ بسالی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ عام آدمی کے لیے جو سائنسی انقلاب کے زیر اثر پھلنے پھولنے والے معاشرے میں مشین کے پرزے کی حیثیت رکھتا ہے، ادب کی زبان نا قابل فہم ہوگئی۔ ادب کو اپنی زبان سمجھانے کے لیے عام بول چال کی زبان تک آنا پڑتا ہے اور ساتھ ہی نثر کے لیے علمی تقاضوں کو ادا کرنے کے لیے سائنسی علوم کی زبان کے قریب تر آنا ضروری ہوگیا ہے۔ موجودہ معاشرے میں صنعتی تہذیب کو محض برا کہنے اور سائنسی انقلاب کے تاریک پہلوؤں ہی کو دکھانے سے فنی اقدار کا تحفظ نہیں ہوسکتا۔ آج ادب میں جدیدیت کا تقاضا یہ بھی ہے کہ جہاں سائنسی انقلاب اور مشینی تہذیب کے خطروں سے آگاہ کیا جائے وہیں فنی اقدار کو دوبارہ مستحکم کرنے کے لیے ان کی بنیاد اسی سائنسی انقلاب کو زمین پر رکھی جائے جو بہر حال انسان کا مقدر بن چکا ہے۔ فلسفہ تو اب سائنس کی زبان ہی نہیں بلکہ طریقہ تحقیق بھی اپنا رہا ہے، پچھلے برسوں میں سائنس اور فلسفے کے درمیان جو دوری پیدا ہوئی تھی، وہ بھی آہستہ آہستہ دور ہورہی ہے۔ فلسفہ سائنس کی بنیاد پر اپنی از سر نو تعمیر کر رہا ہے۔ اس وقت نظام ہائے فلسفہ کی تشکیل کی بجائے طریقہ تحقیق کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ منطقی اثباتیت (Logical Positivisim) لسانی تحلیل (Linguistic Analysis)، علامتی منطق (Symbolic Logic) اور Semantics نے فلسفہ کو سائنس سے قریب لانے اور اسے سائنس کی طرح قطعی اور یقینی نتائج تک پہنچنے کا ذریعہ بنانے کی جو کوشش شروع کی ہے وہ ایک طرف تو فلسفے پر سائنس کے بڑھتے ہوئے اثر کا ثبوت ہے اور دوسری طرف فلسفے کو سائنسی بنیاد پر کھڑا کرنے کی وقتی ضرورت کی تکمیل بھی ہے۔ مغرب میں تنقید کی زبان بھی زیادہ سے زیادہ سائنٹفک اور معروضی ہوتی جارہی ہے۔ تنقید کی یہ نئی زبان نثر کو شاعری کی زبان اور انداز بیان کی گرفت سے آزاد کر رہی ہے۔ اس جہت میں عمرانی اور سائنسی علوم کی زبان اور اسلوب نے تنقید کے لیے راستہ ہموار کیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں اب تک ایسا نہیں ہوسکا۔ ہماری نثر اب تک علمی زبان سے زیادہ شعری زبان کے قریب تر ہے۔ اس کا بڑا سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں مختلف علوم میں اب تک وہ کام نہیں ہوا جو کسی زبان کو علمی زبان کا درجہ دے سکتا ہے۔ جب تک ہندوستانی زبانیں فلسفہ، نفسیات، عمرانی علوم، طبعی اور حیاتیاتی سائنسوں کے تخلیقی کارناموں اور ان کی تشریح وتفسیر کی زبانیں نہیں بنیں گی ادبی نثر سے یہ توقع کرنا کہ وہ آج کے میلانات اور تقاضوں کی تکمیل

کرسکے، غلط ہوگا۔ ترقی یافتہ ملکوں میں نثر کی مقبولیت نے وقتی طور پر شاعری سے اس کا وہ درجہ چھین لیا ہے جو اسے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں تک حاصل تھا لیکن ہمارے یہاں شاعری کا پلہ آج بھی بھاری ہے، خود نثر بھی اب تک شاعری کی زلفوں اور اداؤں کی اسیر نظر آتی ہے۔ ادب میں پوری طرح معروضی نقطۂ نظر اختیار کرنا اور سائنٹفک رویہ اپنانا تو ناممکن ہے لیکن ایک حد تک ایسا کرنا ممکن ہے۔ یہ امکان اسی وقت حقیقت بن سکتا ہے جب کہ ہماری زبان آج کے علوم کو سمجھنے سمجھانے، پڑھنے اور پڑھانے کا موزوں وسیلہ بن جائے۔

ہمارے زمانے نے تیز رفتار تبدیلیوں کے ساتھ ایک اور انقلاب دیکھا۔ نیوٹن کے بعد اس کے طبیعی کلیات اور نظام کائنات کے قوانین ناقابل تردید مسلمات میں شمار ہوتے تھے۔ نیوٹن کے قوانین کی قطعیت اور خامی کو جدید طبعیاتی تحقیقات نے واضح کیا۔ اقلیدسی جامیٹری کو غیر اقلیدسی جامیٹری نے غلط ٹھہرایا اور آئن سٹائن نے بتایا کہ ہم جس کائنات میں رہتے ہیں وہ اقلیدس کے قوانین کے تابع نہیں بلکہ غیر اقلیدسی قوانین کی پابند ہے۔ مکان اور زمان دو الگ الگ حقیقتیں مانی جاتی تھیں، نظریۂ اضافیت نے زمان و مکان کی اضافیت ہی کو ثابت نہیں کیا بلکہ مادّے کا تصور بھی بدل دیا۔ (Quantum Physics) نے طبیعی قوانین میں ایک غیر یقینی یا غیر متعین عنصر کو داخل کر کے کائنات کی پوری تصویر ہی بدل دی جو ناقابل شکست نظم وضبط سے عبارت تھی۔ بیسویں صدی کی سائنس نے انیسویں صدی کے سائنسدانوں کی ادعائیت کو بھی رد کردیا۔ سائنس نہ تو مطلق کا علم ہے اور نہ مطلقیت کی دعوے دار۔ ہر طرح کی مطلقیت غیر حقیقی قرار پائی۔ نہ کوئی تصور مطلق حقیقی رہا نہ مادّی قوانین مطلق ہیں۔ اخلاقی اقدار اور مذہبی صداقتوں کی مطلقیت بھی شک کی نظر سے دیکھی جانے لگی۔ بیسویں صدی نے مطلق کو یک سر رد کردیا۔ اس کے نتیجے کے طور پر اس صدی کے تقریباً تمام اہم فلسفوں نے اقدار کی اضافیت پر زور دینا شروع کیا۔ اس ضمن میں مارکسزم، عملیت، برگساں کے فلسفے، وجودی فلسفے اور ہم عصر تاریخیت (Historicism) کا حوالہ دیا جاسکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب ہر اس نظام فلسفہ یا تصور کائنات پر سے ایمان اٹھ گیا ہے جو مطلق صداقت کا دعوے دار تھا۔ ہر فلسفے میں صداقت جزوی اور اضافی ہے۔ کوئی بھی ایک فلسفہ مطلق اقدار کا ناقابل تغیر نظام عطا نہیں کرسکتا۔ مطلقیت کے زوال کا سب سے زیادہ اثر مذہب پر پڑا، یا پھر ان فلسفوں پر جن کی بنیاد ذہن (تصور یا روح) اور مادّے کی اس مطلقیت پر رکھی گئی تھی جو غیر سائنسی اور ادعائی تھی۔ دوسرا نتیجہ

یہ نکلا کہ اب محض ذہن یا محض مادے کو حقیقت مطلق مان کر کسی وحدتی فلسفے (Monism) کو قبول کرنا مشکل ہوگیا۔ اس دشواری نے سائنس اور فلسفے میں کثرتیت (Pluralism) کو فروغ دیا، اس نقطۂ نظر کی رو سے کائنات کی ہر شے اور ہر مظہر بالذات حقیقت ہے۔ کائنات کی اصل حقیقت نہ مادہ ہے نہ ذہن بلکہ ایسی بے شمار اشیا اصل حقیقت کی تشکیل کرتی ہیں جو بنیادی طور پر غیر معین (Neutral) ہیں۔ ولیم جیمس نے یہ تصور پیش کیا اور پچھلے برسوں میں نو حقیقت (Neo Realism)، تنقیدی حقیقت (Critical Realism) اور منطقی اثباتیت نے اس تصور کے لیے سائنسی بنیاد فراہم کی۔ مادے اور ذہن میں وہ تضاد بھی نہیں رہا جو اب تک سمجھا جاتا تھا۔ مادہ اپنی آخری تحلیل میں توانائی ہے اور ذہن یا روح مادی یا عضویاتی قوانین کے تحت عمل کرتی ہے۔ ذہن طبیعی دنیا سے آزاد اور ماورا نہیں بلکہ اس کا پابند ہے۔

دوسری سائنسوں کے ساتھ ہی بیسویں صدی میں ذہن کے مطالعے کا علم نفسیات کی صورت میں ایک باضابطہ تجربی سائنس بن گیا۔ فرائڈ اور اس کے اسکول تحلیل نفسی کے متبعین نے پہلی بار ہمیں ایک ایسی دنیا کی بھول بھلیاں کی سیر کرائی جو خود ہمارے اندر ابتدائے آفرینش سے چھپی بیٹھی تھی۔ شعور کے ساتھ لاشعور اور تحت الشعور بھی تجربے کا موضوع بنے، کائنات میں شعوری عمل کے ساتھ لاشعور کی بسیط و عمیق پنہائیاں بھی شامل ہوگئیں۔ تحلیل نفسی کی صداقتوں کو ابتدا میں جھٹلایا گیا کیوں کہ اس طریقہ کار سے نہ صرف بہت سے مروجہ عقائد و تصورات مجروح ہوتے تھے بلکہ مذہب پر بھی چوٹ پڑتی تھی۔ فرائڈ نے مذہب کو التباس (Illusion) قرار دیا۔ فن کے تمام اسالیب دبی ہوئی جنسیت کے اظہار کا ذریعہ قرار پائے۔ ان نظریات کے لیے ثبوت زندہ انسانوں کے خوابوں اور قدیم تہذیبوں کی دیومالاؤں، اساطیر اور مذہبی قصص نے فراہم کیے۔ فرائڈ نے خوابوں سے لے کر دیومالا تک علامتی زبان کا سراغ لگایا اور علامتوں کی نئی تشریح کی۔ اس طرح ادب میں علامتیت (Symbolism) کی باضابطہ تحریک کو اشارۂ غائبانہ مل گیا۔ اگرچہ تحلیل نفسی نفسیات کی دنیا میں اب سائنسی صداقتوں کا نظریہ نہیں مانا جاتا لیکن اس کے اثر سے ادب کا دامن ہی مالامال نہیں ہوا بلکہ انسانی ذہن کا تصور بھی بدل گیا۔ اب تو سوویت روس کے سائنس داں بھی تحلیل نفسی کی افادیت اور فرائڈ کے نظریات کی اہمیت کو تسلیم کرنے لگے ہیں، جو کچھ دن پہلے تک بورژوا نظریہ سمجھا جاتا تھا اب حقیقت کے عرفان کی طرف اگلا قدم مانا جانے لگا ہے۔ کچھ لوگ فرائڈ کے اثر کو جدید ادب کا غالب رجحان سمجھتے ہیں اور

علامتیت کو جدیدیت کی ہم عصر شکل مانتے ہیں۔ اس بیان میں کلی صداقت تو نہیں لیکن جزوی صداقت ضرور ہے کیوں کہ ادب میں جدیدیت کو فرائڈ اور علامتیت کی تحریک کو نظر انداز کر کے پوری طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔

سائنسی انقلاب نے کائنات کو لامتناہی وسعت دے دی تھی۔ فرائڈ نے ذہن کی وسعتوں کو بے نہایت ثابت کر دیا۔ انیسویں صدی کی کائنات مکانی لحاظ سے بھی محدود تھی اور ذہنی لحاظ سے بھی صرف شعور کی سطح تک ہی پھیلی ہوئی تھی۔ اب انسان کا دائرہ علم خلا کی بے انتہا وسعتوں سے لاشعور کی گہرائیوں تک پھیل گیا ہے۔ فاصلے جتنے بڑھتے گئے، اتنے ہی سائنس کی کوشش سے گھٹتے بھی گئے۔ خلائی تسخیر کے ساتھ نفسی اعمال کی کھوج لگانے کا سلسلہ جاری رہا۔ یہ ایک طرف فتح بھی ہے اور دوسری طرف اس لامتناہی طور پر وسیع کائنات میں انسان کے وجود کے انتہائی بے مایہ اور حقیر ہونے کا ثبوت بھی۔ عقل اپنے زور میں جیسے جیسے تسخیر کائنات کر رہی ہے، ویسے ویسے اس کی حیرت میں بھی اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ ان عقلی فتوحات کا مدعا اور منتہا کیا ہے؟ الکٹرانک اور کیمونی کیشن انجینئرنگ کو آج تک دوسرے صنعتی انقلاب سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان شعبوں کی ترقی نے انسان کو پہلے کے مقابلے میں زیادہ طاقت ور اور مختار بنا کر تباہی کے خطرات کو بھی بڑھا دیا ہے۔ آج انسان کو فطرت سے اتنا خطرہ نہیں جتنا خود اپنے آپ سے ہے۔ آج انسان اپنے ذہن کا مقتول ہے، اور اپنی ذات کا خود قاتل۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ زمان و مکان کے اسرار تو روشن ہوتے جا رہے ہیں مگر انسان خود اپنے آپ سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ نفسیات کا علم اس کے ذہنی اختلال و امراض کا سراغ تو لگا سکتا ہے مگر اس کی ٹوٹی ہوئی شخصیت کو جوڑ نہیں سکتا۔ بغیر کسی زبردست معاشرتی انقلاب کے اپنے ذہن سے جلاوطن ہونے والا انسان اپنی تہذیب کی دنیا میں دوبارہ رس بس نہیں سکتا۔ انسان اپنی فتوحات کا مفتوح ہے اور اپنی عقل کا اسیر۔ ان عظیم الشان فتوحات کے سیلاب میں اصل مقصد کہیں گم ہو گیا ہے۔ اگر یہ تمام فتوحات انسان کے لیے نہیں تو کس کے لیے ہیں؟ اور اگر انسان ہی ان فتوحات کا مصدر ہے اور وہی ان کا مقصد اور مدعا بھی ہے تو پھر اسے از سر نو نئی دنیاؤں میں بسانے کی بھی ضرورت ہے۔ انسان خود اپنے کو ڈھونڈھے، سمجھے اور پائے بغیر بے مقصد فتوحات میں کائنات کی بے مقصدیت اور زندگی کے اندھے احمقانہ جبر سے آگے دیکھ ہی نہیں سکتا۔ عرفان آدمیت کے بغیر انسان اس تمام ترقی کے باوجود اپنی مکمل تباہی اور خاتمے ہی کی طرف تیزی سے بڑھ رہا ہے۔

موت کی طرف اس تیز رفتاری سے دوڑنے کے بجائے ہمیں رک کر اپنے آپ پر بھی نظر ڈالنی چاہیے۔ اسی ایک نقطے کو مرکز مان کر ہم کائنات کی تصویر اور زندگی کی تفسیر کو معنی و مقصد کا رنگ دے سکتے ہیں۔ یہ مسئلہ جدید فکر میں موضوعیت (Subjectivism) کے رجحان کی شکل میں ظاہر ہوا۔

ہر زمانے میں سائنسی ترقی کے دو ہی محرکات رہے ہیں، تجارت اور جنگ۔ ہمارے عہد کی ساری تکنیکی ترقی ان ہی دو محرکات کے زیر اثر ہوئی ہے۔ پہلی جنگ عظیم نے تکنیکی ترقی کے نئے امکانات روشن کیے۔ یہ جنگ بڑی حد تک تکنیکی برتری سے لڑی اور جیتی گئی۔ دوسری جنگ تکنیکی ترقی کی اس منزل پر لڑی گئی جب پہلی جنگ کے آزمودہ کار ماہرین جنگ و آلات حرب نئی جنگ کے لیے تربیت پانے والے ایک مبتدی کی تکنیکی مہارت کے مقابلے میں بھی بہت پیچھے رہ گئے تھے۔ دوسری جنگ ہی میں پہلی بار جوہری توانائی کے بے پناہ معجزے تباہی کی صورت میں آشکار ہوئے۔ یہ تباہی انسانی عقل کی فتوحات پر مبنی رجائیت کے لیے درس عبرت تھی۔ انیسویں صدی تک اس تباہ کاری کا تصور بھی محال تھا۔ اس لیے اس صدی کے آخری نصف کے فلسفے اور بیسویں صدی کے ابتدائی دہوں میں پیدا ہونے والے مکاتیب خیال مثلاً افادیت، عملیت اور جدلیاتی مادیت انسان کے مستقبل اور سائنسی ترقی پر ایمان رکھنے والے رجائی فلسفے تھے۔ دوسری جنگ کے بطن سے جس فلسفے نے جنم لیا، وہ ان کے برخلاف غیر رجائی اور حقیقت پسندانہ فلسفہ تھا۔ اس جنگ میں ان مفکرین کو جلا وطن ہونا پڑا جو فلسفے کا مقصد یہ سمجھ رہے تھے کہ اسے سائنس کے لیے مضبوط عقلی بنیاد فراہم کرنی چاہیے۔ منطقی اثباتیت کے ویانا اسکول کے شارحین نازی جرمنی کی غیر سائنسی نسل پرستی اور فاشزم کے خوف سے بھاگ کر برطانیہ یا امریکہ چلے گئے، وہ لوگ جس سائنس کو فلسفے کی بنیاد پر کھڑا کرنا چاہتے تھے، حکمرانوں کی ہوس اقتدار کا آلۂ کار بن گئی تھی اور ان کی زندگی آزادی اور تحقیقات کی کوئی ضمانت نہیں دے سکتی تھی۔ اس وقت فرانس میں جو نازی جرمنی کی بربریت سے ایک وسیع قید خانہ بنا ہوا تھا، مزاحمت کی تحریک شروع ہوئی۔ یہی تحریک ہمارے عہد میں وجودیت کے فلسفے کا نقطۂ آغاز بنی۔ اس جگہ وجودیت کے فلسفے کی تفصیلات میں جانے کی گنجائش نہیں لیکن اس کی اہم خصوصیات کا ذکر ناگزیر ہے کیوں کہ ہمارے عہد کی جدیدیت کا تذکرہ اس فلسفے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔

فلسفۂ وجودیت کا موضوع انسانی وجود ہے۔ پرانے فلسفوں میں انسان کی بنیاد کسی نہ کسی ایسے جوہر پر رکھی گئی تھی جو تمام انسانوں میں مساوی طور پر پایا جاتا ہے۔ افلاطون سے بیسویں صدی

کے آغاز تک عقل کو اس جوہر کا مرتبہ حاصل رہا۔ وجودیت کے نزدیک انسان محض عقل نہیں اور نہ وہ کوئی ایسے جوہر سے عبارت ہے جو ہر انسان کو بنیادی طور پر دوسرے انسانوں ہی کا ایک حصہ بنا دے۔ انسانی فرد اپنی ذات میں ایک مستقل وجود ہے جو عقلی اور غیر عقلی عوامل سے تشکیل پاتا ہے۔ جذبات، خواہشات، جبلتیں، اور ارادہ سب کے سب غیر عقلی عناصر ہیں۔ انسان پر اپنے وجود کا مکمل انکشاف بحران (Crisis) میں ہوتا ہے۔ اسی وقت اسے آزادانہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ یہ فیصلہ عقل نہیں کرتی بلکہ انسان کا پورا وجود کرتا ہے، یہی فیصلہ اس کے وجود کے آئندہ امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ آزادی انسانی فطرت کا وہ جوہر ہے جسے وجود کہیں باہر سے حاصل نہیں کرتا بلکہ اس کا لاینفک تقاضا ہوتا ہے۔ انسان کی اصل عدم ہے کیوں کہ عدم ہی پوری آزادی دے سکتا ہے۔ اگر ہم وجود کو پہلے سے متعین کر دیں تو وہ پابند ہو جائے گا اور آزادی ختم ہو جائے گی۔ ہستی ہمیشہ متعین ہوتی ہے اور نیستی غیر متعین اور لامحدود ہوتی ہے۔ نیستی ہی آزادی کا سرچشمہ ہے اور تخلیق کا منبع۔ انسان وہ بننا چاہتا ہے جو وہ نہیں ہے۔ اس طرح آزادی تخلیقی توانائی بن جاتی ہے۔ تمام کائنات میں ہمیں انسانی وجود ہی ارادے اور انتخاب کی مکمل آزادی کے جوہر سے مالا مال نظر آتا ہے۔ یہ خصوصیت دوسرے موجودات کو نصیب نہیں۔ اس طرح انسان کو اور جان داروں پر فوقیت حاصل ہو جاتی ہے کیوں کہ دوسرے حیوانات آزادی، ارادے اور انتخاب کے جوہر سے بے بہرہ ہیں، اسی لیے وہ خلاق نہیں۔ سارتر کے الفاظ میں ''انسان ہر لمحہ اپنی تخلیق آزادانہ کرتا ہے۔'' کچھ وجودی منکر خدا ہیں اور کچھ خدا کو مانتے ہیں لیکن خدا کو ماننے یا نہ ماننے سے انسانی وجود پر زیادہ اثر نہیں پڑتا۔ یہ وہی رویہ ہے جو مہاتما بدھ نے خدا کے مسئلے میں اختیار کیا تھا۔ بدھ کے نزدیک خدا کا وجود یا عدم وجود انسانی دکھ کے مسئلے کو حل نہیں کرتا۔ وجودیت کے نزدیک خدا کے ہونے یا نہ ہونے سے انسانی وجود کو درپیش بحران کرب، دہشت، عدم سے قریب تر ہونے کا احساس، مکمل آزادی اور انتخاب کرنے کی مشکل حل نہیں ہوتی۔ اس لیے میرے نزدیک وجودی فلسفے کو خدا پرستی اور دہریت کے خانوں میں تقسیم کرنا محض سطحی اختلاف کو اہمیت دینے کا نتیجہ ہے۔ کرکے گارڈ کا خدا عیسائیت کا خدا ہوتے ہوئے بھی عیسائیوں کے لیے قابل قبول نہیں، اسی طرح یاسپرس (Jaspers) کا 'ماورا' مذہبی عقیدے کا فعال وجود حقیقی (خدا) نہیں بلکہ ایک مابعد الطبعیاتی حقیقت ہے۔ ہائیڈیگر کا مسلک غیر جانب دارانہ ہے لیکن اسے خدا کی کوئی خاص ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی۔ سارتر خدا کے وجود کا علانیہ منکر ہے کیوں

کہ خدا کو ماننے سے انسان کی آزادی ختم ہو جاتی ہے۔ وہ آزادی کو خدا پر قربان کرنے کے لیے آمادہ نہیں۔ مارسل (Gabriel Marcel) نے دوسرے وجودی مفکرین کے برخلاف بحران کے بجائے سماجی تعلق (Social Communion) کو اپنی وجودیت کا نقطۂ آغاز قرار دیا ہے اسی لیے اس کا فلسفہ دوسروں سے مختلف ہے۔ وہ عیسائیت اور اس طرح مذہب کو وجودیت کی بنیاد پر استوار کرنے کے حق میں ہے۔ لیکن مارسل کا اثر دوسرے وجودی مفکرین کے مقابلے میں بہت ہی کم رہا ہے۔ علمی حلقوں میں یاسپرس اور ہائیڈیگر کو جو وقعت حاصل ہے وہ سارتر اور مارسل کو حاصل نہیں لیکن سارتر نے جدید ذہن کو زیادہ متاثر کیا ہے۔ فنون لطیفہ، ادب اور سیاسی تحریکوں میں سارتر کی شخصیت دوسرے وجودیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ بااثر رہی ہے۔ اس ضمنی اختلافات سے قطع نظر وجودیت بحیثیت مجموعی اپنی تمام مختلف النوع تفسیروں میں انسانی وجود ہی کو مرکزی مسئلہ مانتی ہے۔ اس سے پہلے کبھی کسی فلسفے نے انسانی وجود کو اتنی اہمیت نہ دی تھی۔

وجودیت موضوعی فلسفہ ہے لیکن وجودیت کی موضوعیت پرانے عینیت پسند فلسفیوں اور خاص طور پر برکلے کی موضوعیت سے بالکل مختلف ہے۔ برکلے کی موضوعیت خیال یا ذہن کو اصل حقیقت مان کر تمام کائنات کو 'حلقۂ دام خیال' جانتی ہے۔ وجودیت اس عینی موضوعیت کو یک سر رد کر دیتی ہے۔ وجودیت کائنات کو واہمہ نہیں قرار دیتی بلکہ ایک معنی میں انسان کے ارضی اور جسمانی وجود ہی کو سب کچھ مانتی ہے۔ بحران، دہشت، موت کا تجربہ، ارادے کی اور انتخاب کی آزادی یہ تمام مسائل اس دنیا کے مسائل ہیں، کسی ماورائے ارض جنت یا دوزخ کی زندگی کے مسئلے نہیں۔ وجودیت کہتی ہے کہ ہمیں اس کائنات کو بامعنی بنانے کے لیے اور زندگی کو مقصدیت عطا کرنے کے لیے اپنی فکر کا آغاز انسانی وجود سے کرنا چاہیے۔ ہر فرد کو اپنے وجود اور اس کے مسائل کا براہِ راست جو تجربہ حاصل ہوتا ہے یہی معتبر اور یقینی تجربہ ہے۔ اس کے مقابلے میں اور تمام ذرائع علم پایۂ اعتبار کے لحاظ سے ضعیف ہیں۔ اس نقطے سے چل کر ہم کائنات میں انسان کے منصب، عمل اور مقصد کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس حد تک وجودیت ڈیکارٹ کے مسلک کو قبول کرتی ہے جس کے نزدیک کائنات کی ہر شے مشتبہ ہے بجز فکر کرنے والے نفس کے۔ وجودیت میں فکر کرنے والے نفس کی جگہ پورا انسانی وجود لے لیتا ہے۔ اس لیے یہ فلسفہ ڈیکارٹ کی عقلیت کو قبول نہیں کرتا جو عقل کو وجود انسانی کا جوہر مان کر چلتا ہے۔ وجودیت عقل کی برتری اور اسی کے سب کچھ ہونے کی منکر ہے۔ اس لحاظ سے یہ مخالفت عقلیت فلسفہ ہے،

یہاں وجودیت برگساں کے فلسفے کے بنیادی اصول کو مان لیتی ہے، جو عقل کو حقیقت کے عرفان کا نامکمل وسیلہ مانتا ہے اور ایک خود آگاہ جبلت یعنی وجدان کو کائنات کے عرفان کا مکمل ذریعہ سمجھتا ہے۔ برگساں کا وجدان یا وجودیت کا تجربۂ وجود ایک حد تک متصوفانہ کشف کے ہم معنی بن جاتے ہیں لیکن اس کشف کا مصدر ماورائے ارض و انسان نہیں، بلکہ وجود انسان ہی ہے۔ وجودیت عقل کو پوری طرح رد نہیں کرتی بلکہ عقل، عقل کے حاصل کردہ نتائج اور سائنسوں کو ان کا مناسب مقام دیتی ہے۔ وجودیت زندگی کا فلسفہ ہے جو 'بالقوہ' کو مفروضہ مان کر 'بالفعل' کو حقیقت اصلی قرار دیتا ہے۔ بالفعل ہر لحہ متغیر بھی ہے اور خالق بھی۔ وجودیت انسانی فرد کی مکمل آزادی، تخلیقی قوت اور کائنات کی تشکیل میں اس کے عمل کو ہی زندگی کی اصل مانتی ہے۔ اس فلسفے میں ایک طرف تو فرد پہلی بار ہمیں موضوع فکر بنتا نظر آتا ہے، اور دوسری طرف انسانیت کا وہ تصور بھی ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے جو عینی، آدرش پرستانہ، رجائی یا متصوفانہ نہیں بلکہ واقعی اور حقیقی ہے۔ فرد نا قابل تعین اور آزادی سے اپنی تخلیق کرتا ہوا وجود ہے، جسے اپنے عرفان ہی سے کائنات کا عرفان اور عصری مسائل کی آگہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ فلسفہ پرانی معروضی انسانی دوستی کو رد کر کے موضوعی انسان دوستی کے فلسفے کو متعارف کراتا ہے (یاسپرس اور سارتر)۔ سارتر جو انسانی آزادی کا سب سے بڑا نقیب ہے، اس کی ذمہ داری پر بھی اتنا ہی زور دیتا ہے۔ سارتر کے یہاں آزادی وابستگی (Commitment) اور ذمہ داری بن جاتی ہے۔ فرد کی آزادی اسے نہ صرف اپنے ہر فیصلے اور عمل کا پوری طرح ذمہ دار گردانتی ہے بلکہ دوسرے انسانوں کی زندگی اور تقدیر کا بھی ذمہ دار ٹھیراتی ہے۔ کچھ لوگ وجودیت کو بے مہار آزادی کا فلسفہ سمجھتے ہیں، اور اسے انارکی اور سماج پر فرد کی فوقیت و برتری کا نقیب سمجھتے ہیں۔ لیکن معترضین آزادی سے وابستہ ذمہ داری اور فرض کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ وجودیت خود کہتی ہے کہ فرد کی تکمیل دوسرے افراد انسانی کے ساتھ رابطہ قایم کرنے، اشتراک اور تعاون سے ہوتی ہے۔ فرد افراد انسانی کے مجموعے کا لاینفک جز ہے۔ اسی لیے سارتر نے ہر اہم سیاسی بحران میں وہ آواز اٹھائی جو تمام بنی نوع انسان کے حق میں تھی۔ نازیوں کے خلاف انسانیت کا تحفظ، الجیریا میں فرانس کے مظالم کے خلاف احتجاج، ویت نام میں امریکی مظالم و بہیمیت کا آزادی کش رویہ، ہر موقع پر سارتر کی آزادی نے انسانوں کو ان کی ذمہ داری یاد دلائی ہے۔ اگر کوئی شخص آزادی کو ناوابستگی (Non- Confirmism) کا ہم معنی سمجھتا ہے، تب بھی اس پر ہر حال میں یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ خود اپنی تکمیل کے

لیے تمام انسانوں کی آزادی کا تحفظ کرے اور ہر اس قومی اور بین الاقوامی ظلمت کے خلاف آواز بلند کرے جو انفرادی یا اجتماعی سطح پر انسان کی آزادی کو سلب کرنے کے درپے ہو۔

ہمارے ادب پر وجودیت کے فلسفے کا براہِ راست اثر کم پڑا ہے لیکن ہماری فکر میں وہ عناصر جو وجودیت کی تشکیل کرتے ہیں بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بہ خود شامل ہو گئے ہیں کیوں کہ وجودیت حقیقی معنوں میں آج کا فلسفہ ہے۔ ہاین مان (Heinman) کا خیال ہے کہ وجودیت اب مستقل نظام فلسفہ کی حیثیت سے قابل قبول نہیں رہی لیکن اس میں آج کے حالات کو سمجھنے کے لیے جو بنیادی صداقتیں ملتی ہیں، وہ اس فلسفے کی مقبولیت کی آج بھی ضامن ہیں۔ وجودیت پرانے نظام ہائے فکر کی طرح کوئی مکمل اور مربوط نظام ہے بھی نہیں۔ جب انسانی وجود ہی قطعی اور مکمل نہیں بلکہ متغیر، خلاق اور آزاد ہے تو کوئی بھی فلسفہ جو زندگی کا سچا اور نمائندہ فلسفہ ہو قطعیت اور مطلقیت کی بات کر کے اگلے امکانات کو مسدود نہیں کرسکتا۔ سارتر کی ناوابستگی، وابستگی کی انتہائی شکل ہے، وہ مسائل کی اور وقتی ادب (Encaged Literature) کا بھی قائل رہا ہے۔ جدید ادب کی بیش تر تحریکوں نے وجودیت کے فلسفے سے کسب نور کیا ہے، امریکہ کی Beat Generation اور برطانیہ کے ناراض ادیب وجودیت کے فلسفے سے قریب تر ہیں لیکن وجودیت کا اثر ان ہی تک محدود نہیں، آج کی تقریباً ہر ادبی تحریک اور رجحان میں جاری وساری ہے کیوں کہ جن محسوسات کو وجودیت نے فلسفہ کی شکل دی وہ ہم سب کے تجربے کا جز ہیں۔ یہ سمجھنا کہ ہندوستان کے ادب میں جدیدیت اور وجودیت درآمد کیے ہوئے میلانات ہیں، ادب کے ساتھ بھی ناانصافی ہے اور ان معاصر رجحانات کے ساتھ بھی زیادتی جو تمام کرۂ ارض کے انسانوں کو فکری طور پر متحد کرتے ہیں۔ فرد پر زور، اور موضوعی یا داخلی رجحان ہمارے جدید ادب کا خاصہ ہے، اس کے ساتھ آزادی اور ناوابستگی پر بھی زور دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ ہے خود ہمارے ملک میں مروجہ اقدار و عقائد کی شکست اور بڑھتی ہوئی تشکیک کا۔ وجودی فلسفہ جدید ادب کا سرچشمہ نہیں بلکہ محض اس کے غالب رجحانات کی تصدیق ہے۔ غلطی سے ہمارے یہاں آزادی کو وسیع تر انسانی وابستگی کے بھی مغائر سمجھا جاتا ہے، آج کا ادیب ہر سیاسی نظریے اور مروجہ نظام فکر سے غیر مطمئن ہونے میں تو حق بہ جانب ہے لیکن ادب کی مقصدیت اور انسانیت سے اس کی غیر مشروط وابستگی کا انکار کرنے میں غلطی پر ہے۔ فرد کا تجربہ اگر فرد ہی تک محدود رہے اور ابلاغ ختم ہو جائے تو ایسے تجربے اور اس کے اظہار کی معنویت ختم ہو جاتی ہے۔ ادب زندگی کو لایعنی نہیں بناتا بلکہ لایعنی

میں بھی معنی ڈھونڈھتا ہے۔ یہ کام ابلاغ کی شرائط کی تکمیل کے بغیر ممکن نہیں۔ اشکال اور عدم ابلاغ اچھے ادب کو جنم نہیں دے سکتا۔ فرد کے ذاتی تجربے کی بنیاد اسی زمین پر ہے جس پر ہمارے ایسے اربوں انسان رہتے ہیں اور ان کے تجربات ہمارے تجربات سے بہت زیادہ مختلف نہیں۔ ہم اپنے ذاتی تجربات کے وسیلے سے ان کے تجربات کو بھی اظہار کا جامہ پہناتے ہیں۔ معنی کی تلاش میں فرد کی ذات تنہا نہیں۔ اسی کے ساتھ غیر مشروط آزادی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اگر ادیب کی آزادی انسانیت کی نجات کا ذریعہ نہیں تو اس آزادی کے کوئی معنی نہیں۔ وجودیت ان نکات کی تشریح کرتی ہے۔ معاصر فلسفوں اور رجحانات سے بے خبر جدیدیت ایک بے مہار رجحان، ایک بے معنی اظہار اور انار کی بننے کے خطرے سے ہر وقت دوچار رہتی ہے۔ سیاسی اور سماجی مسائل ادب میں شجر ممنوع نہیں۔ جو ادیب محض ذاتی اور داخلی تجربات کے اظہار کو کافی سمجھتے ہیں یہ بھول جاتے ہیں کہ ہمارا ذاتی تجربہ بھی آج کی دنیا میں سیاسی اور سماجی تجربہ ہی ہوتا ہے جو وسیع تر مسائل کو سمجھنے کے لیے زینے کا کام دیتا ہے۔ جدیدیت کے ان خطروں سے آگاہی بھی لازمی ہے ورنہ جدیدیت ایسا خواب پریشاں بن سکتی ہے جس کے لیے یہ کہا جائے کہ ''اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا'' جدیدیت معاصر حقیقت کو سمجھنے اور سمجھانے کا وسیلہ ہے، معمہ نہیں۔

انسان جس طرح مختلف سیاسی نظاموں اور فلسفوں کی قطعیت سے اپنے آپ کو مکمل طور پر وابستہ کر کے تباہی کے دہانے تک پہنچا ہے، اس کا تقاضا ہے کہ ہم کسی بھی نظام فکر کو قطعی اور مکمل سمجھ کر اپنی عقلی اور وجودی آزادی اس پر قربان نہ کر دیں۔ ہر عہد اپنا فلسفہ خود تراشتا ہے۔ یہ فلسفہ محض سائنسی عقل کی پیداوار نہیں ہوتا بلکہ پورے انسانی وجود اور تاریخی دور کا تقاضا ہوتا ہے۔ کل کا فلسفہ آج کا فلسفہ نہیں بن سکتا۔ پرانے فلسفوں سے ہم حقیقت کو سمجھنے کے لیے اصول اور طریقۂ کار تو مستعار لے سکتے ہیں مگر ان کو کلی طور پر قبول نہیں کر سکتے کیوں کہ زندگی کے ساتھ تمام اقدار بھی تغیر پذیر ہیں۔ بیسویں صدی سے پہلے اقدار کو مستقل، مقدس، ناقابل تغیر اور مطلق مانا جاتا تھا۔ ایک طرف سائنسی فکر اور مادیت کے فلسفے نے، دوسری طرف ارتقائی نظریے نے اور تیسری طرف موضوعی فلسفیانہ رجحانات نے اقدار کے تقدس اور ابدیت کو ختم کر دیا۔ اس سلسلے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ فلسفۂ اقدار صحیح معنوں میں ہمارے عہد ہی میں پیدا ہوا۔ اس سے پہلے ہمیں اقدار کا ذکر ملتا ہے مگر ان کی واضح تعریف اور مبسوط بحث نہیں ملتی۔ اقدار کے فلسفے کا تجربی بنیاد پر حصولی (A Postriori) اصولوں کی روشنی میں باضابطہ نظریے کی حیثیت سے وجود

میں آنا خود اس بات کی علامت ہے کہ پچھلے ادوار میں اقدار کو حضوری یا وہبی (A Priori) سمجھ کرنا قابل بحث مان لیا گیا تھا۔ اقدار کے مسئلے کی سنگینی کا جو احساس ہمارے عہد کو ہوا، اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔ انیسویں صدی تک ایک نظام حیات وفکر مستقل اور نا قابل تغیر حقیقت کی حیثیت رکھتا تھا جس کی اپنی اقدار تھیں، جو تھوڑے بہت تغیر کے ساتھ پوجی اور برتی جاتی تھیں۔ اقدار کا بحران بیسویں صدی میں شدت سے محسوس کیا گیا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ نتاجیت (عملیت)، جدلیاتی مادیت، سائنسیت، تاریخیت، ارتقائیت، وجودیت، منطقی اثباتیت، حقیقت اور نفسیاتی تحلیل ولسانیاتی تحلیل کے مکاتیب نے اس مسئلے کی سنگینی کو محسوس کرتے ہوئے اس کا پورا تجزیہ کیا۔ سب کا اس پر اتفاق ہے کہ اقدار مطلق نہیں، اضافی ہیں، ابدی نہیں، متغیر ہیں، جامد نہیں، متحرک ہیں، پتھر کے بت نہیں فعال ہیں۔ ہر زمانہ اقدار کو ایک نئی معنی دیتا ہے اور ہر تہذیب کی قدروں کے معانی کا تعین معاصر عہد کے تقاضوں سے ہوتا ہے۔ وجودیت بھی قدروں کی اضافیت ہی کا فلسفہ ہے۔ یہاں میں ایک بات بطور خاص عرض کرنا چاہتا ہوں۔ کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہمارے عہد میں اتنے سارے فلسفے ہیں کہ کسی ایک فلسفے ہی کو اس عہد کا نمائندہ فلسفہ ماننا مشکل ہے۔ لیکن حقیقت میں وجودیت اور جدلیاتی مادیت کے علاوہ جتنے بھی فلسفے ہیں وہ سب کے سب فلسفیانہ اور سائنسی طریق کار کی توضیح وتشریح کرتے ہیں۔ انسانی وجود اور اس کے مسائل کو بہت کم چھوتے ہیں۔ منطقی اثباتیت ہو یا لسانیاتی تحلیل، جدید حقیقت ہو یا تنقیدی حقیقت یہ تمام فلسفے سائنس کے زیر اثر فلسفے میں سائنسی طریق کو اپنانے اور فلسفیانہ مسائل کو حل کرنے کے تجربی راستے پر زور دیتے ہیں۔ یہ تمام فلسفے سائنسی فکر اور سائنسی رویے کی نشاندہی کرتے ہیں اور اس حد تک جدیدیت کے ہم عصر تصور کی سائنسی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا اور جدیدیت کی تشکیل میں ان کے کارنامے کو نہ ماننا غلط ہوگا۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی مکتب خیال انسانی وجود اور اس کے مسائل کو نہیں چھوتا۔ عملیت اب حقیقت کی نئی تفسیروں میں بالکل ضم ہو چکی ہے، وجودیت ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے دوسری جنگ کے بعد کے اس انسان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جو موجودہ بحران میں اپنے آپ کو ڈھونڈنا، سمجھنا اور باقی رکھنا چاہتا ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بات بھی اہم ہے کہ وجودیت پرانے نظام ہائے فلسفہ کی طرح کوئی مستقل اور جامع نظام حیات نہیں، بلکہ صرف ایک رویہ اور ایک طرز احساس وفکر ہے۔ وجودیت کا فلسفہ ناوابستگی کے لیے بھی جواز فراہم کرتا ہے بشرطیکہ یہ نظریاتی ناوابستگی

انسانیت کے ساتھ وسیع تر وابستگی کے حق میں جائز ہو۔ وجودیت کے علاوہ اگر کوئی دوسرا فلسفہ اس صدی میں انسانی وجود کے مادی اور ارضی مسائل کے حل کا راستہ بتاتا ہے تو وہ جدلیاتی مادیت ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سارتر، باوجود اس کے کہ کمیونسٹوں نے اسے رجعت پسند، بورژوا، انفرادیت پرست اور قنوطی ہونے کا بار بار ملزم گردانا ہے، جدلیاتی مادیت اور وجودیت کو ہم آہنگ کرنے پر زور دیتا ہے۔ اس نے اپنے مقالے (The problem of method) 'طریق کار کا مسئلہ' میں واضح طور پر لکھا ہے کہ وجودیت کے لیے جدلیاتی مادیت ہی بنیادی طریقہ کار فراہم کر سکتی ہے۔ یہ دونوں فلسفے انسان دوستی کے فلسفے ہیں اور انسانیت کی فلاح چاہتے ہیں، وجودیت کا زور فرد پر ہے اور جدلیاتی مادیت سماج پر کیا لیکن مقصود دونوں کا زیادہ مختلف نہیں۔ ایک کا راستہ غیر عقلی ہے، دوسرے کا عقلی۔ جدلیاتی مادیت میں یہ خطرہ ہے کہ اس کے شارحین ادعائی انداز فکر اختیار کر کے اسے مذہبی فلسفوں کا تقدس اور مطلقیت عطا کرنا چاہتے ہیں، جو خود اس فلسفے کی روح کے مغایر ہے۔ وجودیت میں یہ خطرہ ہے کہ آزادی کی غلط تعبیر فرد کو سماج سے بالکل بے تعلق کر کے ان تمام اقدار کی نفی کے راستے پر لے جا سکتی ہے جو انسان کے لیے معزز و محترم ہیں۔ جدیدیت ان دونوں خطروں سے اسی وقت بچ سکتی ہے جب کہ اس کا راستہ اعتدال و توازن کا ہو۔

ان اہم عصری رجحانات کے جائزے کے بعد ہم اپنے عہد کی جدیدیت کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ جدیدیت کوئی قطعی، مستقل، مکمل اور جامد تصور نہیں، یہ ایک تخلیقی عمل ہے جس میں زمانہ اور انسان برابر کے شریک ہیں۔

سائنس کے دور میں سائنسی فکر اور رویے کی مخالفت قدامت پسندی اور ادعائیت ہے۔ ہمیں عقل اور تجربے کے معاملات میں سائنسی رویہ اپنانا چاہیے۔ یہی ہمارا امتیازی طریق کار ہوگا۔ اس بنیاد پر ہم اپنے عہد کے مسائل کا عرفان حاصل کر سکتے ہیں، اس منزل پر ہمیں عرفان ذات کو عرفان کائنات کا زینہ بنانا ہوگا۔ انسانی وجود بند کمرہ نہیں، جس میں داخل ہونے کے بعد آدمی اسی میں محصور ہو کر اور گھٹ کر رہ جائے، بلکہ یہ ایسی کھلی ہوئی دنیا ہے جس سے دوسرے افراد انسانی کے وجود اور کائنات کے تمام مظاہر تک راستے جاتے ہیں۔ جدیدیت کی موضوعیت سائنسی معروضیت کی راہ میں حائل نہیں ہوتی بلکہ اس کے لیے رہبری کرنے والی روشنی بھی مہیا کرتی ہے۔ جدیدیت کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ ہم ان تمام فرسودہ اور مردہ اقدار کو رد کر دیں جو انسانیت کی بقا اور ترقی کے راستے میں کشتوں کے پشتے کھڑی کرتی ہیں۔ سماجی، معاشی، اخلاقی اور سیاسی قدروں کی اضافیت

ہمیں بتاتی ہے کہ وہ تمام جاگیردارانہ، سرمایہ دارانہ اور غلامانہ اقدار جو انسان پر انسان کے ظلم اور فرد کی آزادی اور تخلیقی قوت کو قید کرنے کی حامی ہیں اور ساتھ ہی گرتے، ٹوٹتے، بکھرتے اور مرتے ہوئے سماجی ڈھانچے کو برقرار رکھنے کی مجرمانہ کوشش میں معاون ہوتی ہیں، ان سے نجات حاصل کی جائے لیکن اس نجات کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ہم اپنی تہذیبی میراث اور ان روایات کو بھی یک سر ترک کر دیں جو جدیدیت کے تخلیقی عمل کے دھارے میں انسانی تہذیب کے آغاز سے ترقی کے راستے پر رہبری کرنے میں سرگرم رہی ہیں۔ ان صالح روایت کا خون آج بھی ہمارے وجود میں رواں ہے۔ ایسی روایات کا تسلسل ہمیں کل زمان و مکان سے جوڑتا اور ہمارے انفرادی وجود کو وسعت عطا کر کے لامتناہی بناتا ہے۔ جدیدیت ادعائیت کی دشمن ہے۔ ادعائیت اپنی اور دوسروں کی آزادی کو سلب کرنے کا نام ہے اسی لیے جدیدیت ادعائیت سے ہمیشہ برسرِ پیکار رہتی ہے۔ ادعائیت کو رد کرنے کا دوسرا نام نظریاتی ناوابستگی ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم ہر نظریے کی صداقت سے بھی منکر ہو جائیں۔ آج کا رویہ بڑی حد تک انتخابی (Eclectic) ہے، ہمیں مختلف نظریات کی جزوی صداقتوں کو اخذ کر کے اپنا رویہ متعین کرنا ہے۔

جدیدیت کی تعریف ممکن نہیں۔ لیکن جدیدیت کی تفسیر ممکن ہے۔ اگر کوئی شخص جدیدیت کے چند ابعاد کا تعین کرتا ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ جدیدیت کو بھی کوئی مطلق تصور قرار دیتا ہے۔ میں نے جدیدیت کے جن اساسی عناصر کا تجزیہ کیا ہے ان میں کمی بیشی کی گنجائش ہر حالت میں رہتی ہے۔ جدیدیت کا کوئی بھی شارح میرے نقطۂ نظر سے اختلاف کر سکتا ہے، اور اسے اس کا پورا حق ہے کیوں کہ ادب میں جدیدیت کسی باضابطہ تحریک، لائحۂ عمل یا منشور کے تابع نہیں بلکہ اس کی بنیاد انفرادی احساسات، تجربات اور ہم عصر حقیقت کے براہ راست تجربہ کرنے اور برتنے کی انفرادی کوششوں پر ہے۔ جدیدیت کسی ایک فکری دھارے کا نام نہیں بلکہ اس میں بہت سے مختلف اور متضاد سمتوں میں بہتے ہوئے دھارے بھی شامل ہیں، جو کبھی آگے لے جاتے ہیں، کبھی پیچھے، کبھی ایک مثبت عمل بن جاتے ہیں اور کبھی محض منفی ردعمل۔ جدیدیت ان سب کو قبول کرتی ہے لیکن اگر ہم جدیدیت کو ایک ارتقا پذیر عمل کا تسلسل سمجھتے ہیں تو مستقل طور پر پیچھے کی طرف ہٹتے رہنے اور منفی ردعمل ہی کو سب کچھ سمجھنے کا نام کچھ اور ہو تو ہو، جدیدیت نہیں ہو سکتا۔ یہ تو صحیح ہے کہ آج اقدار کا کوئی واضح تصور نہیں اس لیے کہ اقدار خود شکست و ریخت کے عمل سے دوچار ہیں لیکن ہر ادیب اور دانش ور کے ذہن میں ایسی چند اقدار کا تصور ضرور ہوتا

ہے جو اس کے خوابوں کو حقیقت میں ڈھالنے کے لیے بے چین رہتی ہیں۔ ان اقدار کا رشتہ ہمارے اپنے ملک اور تہذیب کی زندہ، فعال، صحت مند اور ترقی پذیر روایات سے بھی ہے اور عالمی تہذیب کی ان روایتوں سے بھی جنھیں ہم انسان دوستی کی روایات کہہ سکتے ہیں اور جو کل عالم انسانیت کا مشترکہ ورثہ ہیں۔

روایت سے رشتہ قائم رکھنے کے باوجود ہر زمانے کی جدیدیت روایت سے انحراف بھی کرتی ہے۔ اگر روایت کو جوں کا توں قبول کرلیا جائے تو انسان اور تہذیب کی تخلیقی قوت اور قدرگری کے عمل سے انکار لازم آئے گا۔ روایت سے انحراف کسی روایت کی توسیع بھی بن سکتا ہے اور اس سے مکمل بغاوت بھی۔ اگر روایت سے انحراف کا عمل جاری نہ رہے تو پھر ہم جدیدیت کے لیے کوئی جواز نہیں پیش کرسکیں گے۔ جدیدیت روایات کی توسیع بھی کرتی ہے اور نئی اقدار کی تشکیل بھی۔ ترقی پسند تحریک اپنے زمانے کی جدیدیت ہی کا اظہار تھی۔ جب تک اس تحریک پر انتہا پسندی اور ادعائیت کا غلبہ نہیں ہوا تھا اس تحریک نے آج کی جدیدیت کی طرح اپنے اندر مختلف رجحانات اور دھاروں کو سموئے رکھا۔ مارکس اور فرائڈ دونوں کے اثرات اس دور میں نمایاں رہے، سماجی تبدیلیوں کی ضرورت کے ساتھ ہیئت اور مواد میں نئے نئے تجربوں پر بھی زور دیا گیا۔ لیکن آہستہ آہستہ یہ تحریک دو مختلف دھاروں میں بٹ گئی۔ وہ دھارا جو سماجی تبدیلی پر زیادہ زور دیتا تھا، سیاست کا آلۂ کار بن گیا، اس نے شعور کو فن پر، سماجی اقدار کو جمالیاتی اقدار پر اور مواد کو ہیئت پر ترجیح دی۔ دوسرا دھارا فرائڈ کے زیر اثر لاشعور، ہیئت کے نئے تجربات، انفرادیت، داخلیت اور موضوعیت کے نام پر سماجی مسائل سے کٹ گیا۔ دونوں دھاروں نے اپنا توازن کھودیا کیوں کہ دونوں کے مناسب اور متوازن امتزاج ہی سے جدیدیت کی صحیح تشکیل ہوسکتی تھی۔ پہلا دھارا ترقی پسند تحریک کے آخری دور میں غالب رہا، اور دوسرا دھارا حلقۂ ارباب ذوق اور ہیئت پرستوں کے ہاتھوں ابلاغ پر ابہام کو اور فن کو زندگی پر ترجیح دینے لگا۔ دونوں افراط وتفریط کا شکار ہوگئے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ آج کی جدیدیت اس دوسرے دھارے کی ہی توسیع ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ آج ادب میں جدیدیت دونوں ہی دھاروں کے امتزاج سے عبارت ہے۔ ایک لحاظ سے ہم اسے ترقی پسندی کی توسیع بھی کہہ سکتے ہیں کیوں کہ صحیح ترقی پسندی اپنے وسیع تر مفہوم میں جدیدیت ہی کے عمل کی نشان دہی کرتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہمارے یہاں ادبی ترقی پسندی ایک مخصوص سیاسی فلسفے اور اس کے

نظام اقدار سے مکمل وابستگی کا اظہار سمجھی جانے لگی ہے، اور جدیدیت اس غیر مشروط وابستی کی قائل نہیں۔ اگر ترقی پسندی میں سے ادعائیت اور سیاسی انتہاپسندی کو نکال دیا جائے اور جدیدیت میں سیاسی سماجی شعور کو ممنوعات میں داخل نہ کیا جائے تو ان دونوں میں بعد نہیں رہتا۔ جولوگ ترقی پسندی اور جدیدیت کو ایک دوسرے کا حریف سمجھتے ہیں وہ آج بھی ترقی پسندی کو سیاسی اصطلاح ہی کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ بدقسمتی سے ہمارے ادب میں ترقی پسندی کی اصطلاح ادبی کم اور سیاسی زیادہ رہی ہے۔ اسی لیے یہ مشکل پیدا ہوتی ہے۔ آج کے زمانے میں مذہب کی جگہ سیاست نے لے لی ہے اور سیاست اسی تنگ نظری ادعائیت اور انتہاپسندانہ جنون کا مطالبہ کرتی ہے جو کبھی مذہب سے مخصوص تھا، مذہب اپنی ان خامیوں کے ساتھ سیاست ہی کا ایک آلۂ کار بن گیا ہے۔ سیاست اور مذہب کا مشترکہ جبر آزاد خیالی، ترقی پذیری، جرأت فکر وعمل، نئی اقدار کی تشکیل اور انفرادی احساسات کے اظہار پر پابندی لگانا چاہتا ہے اس لیے ان دونوں کا جدیدیت سے تصادم ناگزیر ہے۔ اس تصادم کے نتیجے کے طور پر وہ ادیب بھی جو سیاست سے الگ رہنا چاہتا ہے سیاست کی دنیا میں دخل دینے پر مجبور ہے۔ اگر ہم زندگی اور سماج کو بہتر بنانا چاہتے ہیں، فرسودہ اقدار کو جھٹک کر نئی اقدار سے ناتا جوڑنا چاہتے ہیں تو اپنے ملک اور عالمی سیاست کے مسائل سے بے تعلق نہیں رہ سکتے۔ ہر فرد کو فکری اور جذباتی ردعمل کی سطح پر کوئی نہ کوئی سماجی اور سیاسی رویہ اپنانا ہی پڑتا ہے، خواہ یہ تصور موجودہ سیاسی فلسفوں اور نظاموں کی جبریت کے خلاف ہی کیوں نہ ہو لیکن ادب میں سیاست کو ہمیشہ ثانوی حیثیت ہی حاصل رہے گی۔ جدید ادیب بھی سیاسی مسائل پر سوچتا اور لکھتا ہے لیکن وہ کسی بندھے ٹکے نظریے کو میکانکی طور پر اوڑھتا نہیں بلکہ اسے اپنے انفرادی احساسات و تجربات کا حصہ بنا لیتا ہے۔ ادب میں ادبی اقدار کو مذہبی، سیاسی اور اخلاقی اقدار پر ہمیشہ فوقیت دینی چاہیے۔ جدید ادب ادب کے مذہبی، اخلاقی اور سیاسی مقاصد کا منکر نہیں لیکن اس کے نزدیک ادب کا مقصد محض مذہبی، سیاسی یا اخلاقی نہیں بلکہ ایک حد تک 'ادب برائے ادب' کے نظریے میں بھی جزوی صداقت ہے۔ فنی اور جمالیاتی اقدار کو ادب میں اولیت حاصل ہونی چاہیے۔ اگر کوئی ادب پارہ فنی تکمیل اور اقدار کی شرائط پر پورا اترتا ہے تو پھر اس کا سیاسی، مذہبی یا اخلاقی کردار بھی قابل قبول ہے لیکن اگر ان شرائط کی تکمیل نہیں ہوتی تو پھر اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد بھی ادب کو ادب کا درجہ نہیں دلوا سکتے۔ جدیدیت ادب کے اس عرفان کے ساتھ یقیناً ترقی پسندی سے اگلا قدم ہے کیوں کہ یہ اس کے

یک رخے پن سے انحراف کر کے اس کی صحت مند روایت کی توسیع کرتی ہے۔ ترقی پسندی نے فرد پر سماج کو اور انفرادی احساس پر اجتماعی شعور کو اس قدر غالب کر دیا تھا کہ ادب میں اس کے خلاف ردِ عمل ہونا ضروری اور فطری تھا۔ جدیدیت اسی ردِ عمل کے اظہار سے ہمارے ادب کا نیا رجحان بن کر سامنے آئی لیکن اگر یہ ردِ عمل محض منفی رہتا ہے تو پھر وہ ادب کی بہترین روایات سے اپنا ناتا توڑ لیتا ہے اور خود اس کی ادبی وقعت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ جدیدیت نہ صرف ترقی پسندی کی بہترین نگہ دار بھی ہے بلکہ تمام کلاسیکی ادب کی زندہ روایات کی وارث بھی ہے آج سے پچیس تیس برس قبل جس سماجی حقیت پسندی اور سیاسی شعور پر زور دیا جاتا تھا وہ ہماری روایت کا ایک حصہ بن چکا ہے۔ اب غیر شعوری طور پر ہر ادیب اس سیاسی شعور اور ذمہ داری کو قبول کر کے قلم اٹھاتا ہے لیکن اس کا فنی شعور زیادہ پختہ ہے وہ مانگے کے لباس، عائد کردہ نظریات اور اپنے انفرادی تجربات و احساسات کے فرق کو بہتر طور پر سمجھتا ہے۔ اس لیے غیر شخصی مسائل کو شخصی اور داخلی آب و تاب عطا کرنا جانتا ہے۔ یہ فن سے ناواقفیت نہیں بلکہ اس سے مکمل آشنائی کا ثبوت ہے۔ آج سیاسی مسئلہ ادب میں نعرہ بن کر نہیں داخل ہوتا بلکہ انفرادی تجربہ اور دل کی آواز بن جاتا ہے۔ اسی لیے سطحیں، اور کھلی ہوئی بات سننے کے عادی ناقدین و قاری یہ سمجھتے ہیں کہ آج کا ادیب سیاست سے کنارہ کش ہو کر اپنی ذات کے خول میں بند ہے۔ دراصل ایک بڑی خرابی پچھلے برسوں میں یہ پیدا ہوئی ہے کہ ہم ادب میں ادب کے علاوہ اور سب کچھ ڈھونڈنے اور پانے کے عادی ہو گئے ہیں۔ اسی لیے چاہتے ہیں کہ ہمارے تمام مسائل کا تذکرہ، حل اور جواب بہت واضح طور پر ادب میں مل جائے۔ ادب کسی حکیم کا نسخہ یا کوئی جادوئی لفظ نہیں کہ 'کھل جا سم سم' کہتے ہی حیات و کائنات کے تمام سربستہ راز قاری پر منکشف ہو جائیں۔ یہ ایک پیچیدہ تخلیقی عمل ہے، جب تک ناقد اور قاری اس تخلیقی عمل کی بھول بھلیوں سے واقف نہ ہوں، وہ ادب کی تہہ تک نہیں پہنچ سکتے۔ کل تک جو کچھ غیر ادبی انداز میں ادب پر مسلط کیا جاتا تھا، اب فرد کے ذاتی احساسات کا نقاب اوڑھ کر ادب میں بار پاتا ہے۔ ادبی مذاق کی صحیح تربیت کے بغیر زیرِ نقاب جلوے کو نہیں دیکھا جا سکتا۔ یہ نقاب جدید ادب کی نیم روشن نیم واضح دھند لکے کی سی کیفیت کا غماز ہے جو پچھلے دور کے خطیبانہ لہجے کی جگہ خود کلامی، نظریے کی تبلیغ کی جگہ اظہارِ ذات، اجتماعی فکر کی جگہ انفرادی احساس، ادعائیت کی جگہ تجسس اور تخلیقی تشکیک، کمزور ذہنوں کی خود سپردگی کی جگہ توانا ذہنوں کی لغزشوں اور بے باک خرامی کی زبان میں بات کرتی ہے۔ کسی نظریے کے ہاتھوں خود کو مکمل طور پر سپرد کر دینے سے

راستہ تو صاف اور سیدھا ہو جاتا ہے مگر فکر و احساس پر اس ایک راستے کے علاوہ دوسرے تمام راستے بند ہو جاتے ہیں۔ نظریاتی ناوابستگی میں خطرات بھی زیادہ ہیں اور گم راہی کے اندیشے بھی بہت ہیں لیکن اسی کے ساتھ فکر کے نئے افقوں تک رسائی کے امکانات بھی بے انتہا ہیں۔ پہلا راستہ سہل پسندی کا ہے، دوسرا خطر پسندی کا، ادیب کی انفرادیت راستے کی سیدھی سڑک کو بلا کھٹکے طے کرنے کے بجائے، بھٹک کر اور نئے راستے تلاش کر کے منزل تک پہنچنے کی متقاضی ہوتی ہے۔ منزل نہ بھی ملے تو نئے راستوں کا سراغ پالینا بذات خود بڑا کام ہے بشرطیکہ ذہنی دیانت، ادبی خلوص اور انسانیت کے ساتھ سچی لگن روشنی دکھاتی رہے۔ مہاتما بدھ نے اپنے چیلوں کو نصیحت کی تھی کہ دوسروں سے روشنی مانگنے کے بجائے تم خود اپنے لیے روشنی بن جاؤ۔ جدیدیت بھی اسی اصول کو انسانیت کی نجات کے لیے ادب کا بنیادی اصول مانتی ہے۔ پچھلی روایت کی روشنی ہمیں راہ تو دکھا سکتی ہے مگر ہماری اپنی روشنی کا نعم البدل نہیں ہو سکتی۔

جدید ادب پر عام طور سے جو اعتراضات وارد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جدید ادب میں تشکیک کسی یقین اور تصور حیات کے نہ ہونے سے پیدا ہوتی ہے، اظہار ذات غیر صحت مند انانیت ہے، اجتماعیت کو رد کرنے کا نتیجہ ہے۔ نراج فرد کی تنہائی کا بار بار ذکر مریضانہ رجحان کی علامت ہے، بہت سے جدید تصورات تجربے کا جز نہیں بلکہ باہر سے مانگے ہوئے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ ان تمام باتوں کی وجہ سے قنوطیت جدید ادب کا مسلک بن گئی ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ آج کا ادیب اپنی ذات کے خول میں بند ہو کر حیات و کائنات کے عظیم الشان مسائل سے بے گانہ ہو گیا ہے۔ یہ اعتراضات جدیدیت کی روح تک نارسائی، آج کے ادبی مزاج سے ناواقفیت اور اکثر صورتوں میں تعصبات کا نتیجہ ہیں۔ جو ناقدین بار بار جدید ادب پر یہ اعتراضات کرتے ہیں وہ تخلیقات اور افراد کا حوالہ دینے سے ہمیشہ گریز کرتے ہیں اور مثال بھی دیں تو تعصبات کے خول میں بند ہو کر اسی جرم کے مرتکب ہوتے ہیں جس کا الزام وہ جدید شاعروں کو دیتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جدیدیت کی روح اور مزاج کا عرفان اتنا عام نہیں جتنا ہونا چاہیے۔ لوگ مذہب، دیومالا، رومانیت، صنعتی تہذیب، سیاسی جبر، تنہائی، موت کی خواہش، سائنسی اور غیر سائنسی رویوں سب کو خلط ملط کر دیتے ہیں، یا جدیدیت کے نام نہاد علم بردار کسی ایک فروعی مسئلے کو لے کر اسے ہی سب کچھ سمجھنے لگتے ہیں، جدیدیت جب ایک فیشن یا فارمولا بن جائے تو اس کے خطرے بھی دوسرے ادبی فیشنوں اور فارمولوں سے کم نہیں۔ کچھ ادیب

ایسے ہیں جو ترقی پسندی کے خلاف منفی ردِعمل ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں اور اس جہت میں اس حد تک آگے بڑھ جاتے ہیں کہ مخالف کمیونزم پروپیگنڈے کو جدیدیت کہنے اور ماننے لگے ہیں، حالاں کہ اگر جدیدیت سیاسی نظریوں کے جبر کے خلاف صحت مند ردِعمل ہے تو کسی نظریے کی متعصبانہ مخالفت بھی اتنی ہی مذموم ہے جتنی اس کی ادعائی تبلیغ، مارکسیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کے رجحانات آج بھی کسی نہ کسی صورت میں جدیدیت کے سماجی پہلو سے جڑے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن سامراجیت کی تائید یا مارکسزم سے بے زاری اور اس کے خلاف پروپیگنڈا روحِ عصر سے بڑی مشکل کے ساتھ میل کھاتا ہے، کچھ لوگ دنیا بھر کی گندگی اور مسخ شدہ جنسی اظہارات کو فحش انداز میں پیش کرنے ہی کو جدید باغیانہ روش گردانتے ہیں، یہ تمام اظہارات اس وقت جدیدیت کا جز بن سکتے ہیں جب یہی بجائے خود اپنا مقصود اور مدعا نہ ہوں بلکہ ان کو ابھارنے سے موجودہ معاشرے کے خلاف نفرت، بغاوت اور غصے کا اظہار ہو۔ محض زندگی اور تعفن کو اچھالنا کسی طرح ادب نہیں بن سکتا۔ ایسے ادب کے جدید یا قدیم رومانی یا غیر رومانی ہونے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ادب کو پہلے ادب ہونا چاہیے۔ گر کوئی ادب پارہ فن کاری کی بنیادی شرائط پر پورا اترتا ہے تب ہی اس کے جدید یا قدیم ہونے پر بحث بھی ہو سکتی ہے، جو چیز محض جدید ہو لیکن ادب کے دائرے میں نہ آئے، اس کا مقام اور کہیں بھی ہو سکتا ہے، ادب کو اس سے سروکار نہ ہوگا۔ کچھ لوگ موت کی خواہش یا تنہائی کو ایک نیکی یا قدر سمجھ کر اس کی پرستش کرنے ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں، حالاں کہ موت زندگی کے حوالے سے ہی پسندیدہ یا ناپسندیدہ بن سکتی ہے، بہ ذاتِ خود کوئی کشش نہیں رکھتی۔ کئی صدیوں پہلے پاسکل (Pascal) نے کہا تھا کہ انسان واحد جاندار ہے جو یہ بھی جانتا ہے کہ موت اس کی زندگی کا لازمی انجام ہے۔ اس لیے اگر وہ فطرت کی قوتوں کے سامنے شکست کھا کر مرتا بھی ہے تو وہ نہ صرف قاتل اور ظالم قوتوں بلکہ فطرت کے مقابلے میں ہار کر بھی فاتح اور عظیم تر رہتا ہے کیوں کہ مارنے والے کو یہ پتہ نہیں ہوتا کہ موت کیا ہے اور مرنے والا یہ جانتا ہے کہ وہ مر رہا ہے۔" موت کی اہمیت موت کے شعور سے وابستہ ہے، موت محض جبرِ فطرت نہیں بلکہ انسان اپنی موت کا خود بھی انتخاب کر سکتا ہے۔ جو موت زندگی کے پورے شعور اور ذمہ داری کے ساتھ خود منتخب کی جائے وہ موت نہیں رہتی بلکہ زندگی کی قابلِ احترام نقطۂ عروج بن جاتی ہے۔ اسی طرح تنہائی کا احساس، کائنات میں انسان کی تنہائی کے احساس کے ساتھ اگر نئی کائناتوں کی دریافت کا محرک بن جائے تب ہی قابلِ احترام

ہوسکتا ہے، ورنہ تنہائی خیر نہیں بلکہ شر ہے، ہم اس کی پرستش نہیں کرتے بلکہ موجودہ معاشرے کی ہلاکت آفرینی اور جبر کا عاید کردہ آسیب یا مرض جان کر اس سے نجات چاہتے ہیں، بدھ نے انسانی دکھ پر زور اس لیے نہیں دیا تھا کہ وہ دکھ کو کوئی مثبت قدر مانتے تھے بلکہ اس سے نجات چاہتے تھے جس طرح بدھ کے گمراہ شارحین دکھ کو مثبت قدر کہتے ہیں اسی طرح تنہائی کے پرستار اسے بھی مثبت قدر یا خیر ماننے لگتے ہیں۔ اقدار کے بحران کا بھی یہ مطلب نہیں کہ خیر اور شر میں امتیاز ہی اٹھا دیا جائے۔ اقدار کی اضافیت کے باوجود چند مثبت اقدار اور آدرشوں کو ہر تخلیقی فنکار اپناتا اور ان کی بقا و استحکام کے خواب دیکھتا ہے۔ اس لحاظ سے رومانیت کے پرانے عینی تصور کی شکست کے باوجود رومانیت اس شکل میں آج بھی زندہ ہے۔ حالاں کہ ہمارا دور بنیادی طور پر مخالف رومانیت (Anti Romantic) رجحانات سے عبارت ہے مگر ادیب تخیل پرستی اور خواب پرستی سے کہیں بھی دامن نہیں چھڑا سکتا۔ عینیت کا زوال آدرش پرستی اور خواب پرستی کا خاتمہ نہیں بلکہ نئی رومانیت کا نقیب ہے، جس کی بنیاد انسان دوستی کے اس تصور پر ہے جو مجروح اور فگار ہونے کے باوجود مذہبی یقین وایمان کی جگہ لینے کی توانائی آج بھی رکھتا ہے۔ جدیدیت صنعتی تہذیب کی حشر سامانیوں اور لعنتوں کا محض نوحہ نہیں بلکہ اس تہذیب کے امراض کی تشخیص کے ساتھ اس کے تعمیری امکانات کا عرفان بھی ہے۔ آج کی موضوعیت عقلیت کے خلاف بغاوت ہوتے ہوئے بھی عقلیت پرادعائیت، سائنسی نظریوں پر فرسودہ تصورات وعقاید، حقیقت پسندی پر توہم پرستی، اور حال شناسی پر ماضی پرستی کو ترجیح دینے سے منکر ہی رہے گی۔ جب ادیب جدیدیت کو اس کے تمام عناصر وعوامل سے الگ کر کے صرف کسی ایک پہلو کو ہی لے لیتے ہیں تو وہ اسے اسی طرح ایک بندھا ٹکا ضابطہ ماننے لگتے ہیں جس طرح ترقی پسند ادب کے دور میں ادب کو ایک بنا بنایا فارمولا مان لیا گیا تھا۔ جدیدیت اسی ضابطہ تراشی اور کلیہ سازی کے خلاف بغاوت ہے، ضابطہ تراشی اور کلیہ سازی اگر خود جدیدیت کا بھیس بدل کر آئے تب بھی نا قابل قبول ہی رہتی ہے۔ معترضین عام طور پر چند افراد کی ان ہی غلطیوں یا کسی ایک پہلو پر زور دینے کو جدیدیت کا حقیقی رجحان مان لیتے ہیں، ظاہر ہے کہ اگر کسی ایک رجحان یا پہلو ہی پر ضرورت سے زیادہ دھیان دیا جانے لگا تو حقیقت کو کلی طور پر سمجھنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

جدیدیت کا جو تصور میرے ذہن میں ہے، وہ اتنا پیچیدہ اور مختلف و متضاد عناصر سے مرکب ہے کہ اسے کسی قاعدے، کلیے یا ضابطے میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے جدیدیت کی

کوئی جامع اور مانع تعریف بھی مشکل ہے۔ انفرادی تجربے اور احساس پر اس بات کا انحصار ہے کہ جدیدیت کے کس پہلو کو مرکزی حیثیت دی جائے، یہاں ہم کسی کو پابند نہیں کر سکتے کیوں کہ انفرادی احساس اور طرزِ فکر کے ساتھ لہجے کی انفرادیت بھی جدیدیت کا لازمی عنصر ہے۔

تشکیک دراصل ادعائیت کے خلاف بغاوت ہے، اور اس لحاظ سے صحت مند ہے کہ ایمان بالغیب اور مذہبی، سیاسی یا ادبی ملائیت کو رد کر کے حقیقت کے عرفان کی جستجو اپنے ذہن سے کرتی ہے۔ آج کے حالات میں کوئی بھی ادعائی فلسفہ تشفی بخش طریقے سے مسائل کو نہ سمجھ سکتا ہے نہ حل کر سکتا ہے۔ خود ہمارے ملک میں ادعائیت کے قدم اکھڑتے جا رہے ہیں اور وہ پورا نظامِ اقدار روبہ زوال ہے جس نے ادعائیت کے لیے زمین فراہم کی تھی۔ یہ عمل کم زور طبیعتوں کے لیے تکلیف دہ ہے اور نا قابلِ برداشت ہے اسی لیے وہ حقیقت کی طرف سے آنکھ بند کر کے کسی ادعائی فلسفے یا مریضانہ یقین میں پناہ لینا چاہتے ہیں۔ آج کا صحت مند اور توانا ذہن راہ فرار اختیار کرنے کے بجائے اس کا سامنا کرتا ہے۔ ادعائیت کو عام طور پر دو پناہ گاہیں ملتی ہیں، مذہب اور سیاسی نظریہ۔ ہمارے یہاں ان دونوں کے ناجائز تعلق سے جس ذہنی اور سماجی رویے نے جنم لیا ہے وہ مذہبی اور ثقافتی احیا پرستی، فرقہ واریت، تنگ نظری اور تعصب کی شکل میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ سائنس کی عقلیت کے پے در پے حملوں سے مذہب کے بیش تر تصورات، توہمات اور تعصبات پیچھے ہٹتے چلے جا رہے ہیں، انھیں قدم ٹکانے کی جگہ ان ذہنوں میں ملتی ہے جو اپنی کسی نہ کسی غرض یا مفاد کی خاطر پرانے نظامِ اقدار کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، سائنس اور مذہب کے تصادم میں مذہب ذہنی تنگ نظری اور سماجی قدامت پسندی کا حلیف بن جاتا ہے۔ اس صورتِ حال میں اگر اس کا رشتہ سیاست سے جوڑ دیا جائے تو وہ بہیمیت اور بربریت پھلتی پھولتی ہے جس کا مظاہرہ ہمارے ملک میں مذہب کے نام پر آج کل ہو رہا ہے۔ یہ مذہبی اور سیاسی ادعائیت اگر بہ زعم خود عقلیت کے ان ہتھیاروں سے خود کو لیس کرے جو صدیوں کے استعمال سے ناکارہ اور کند ہو چکے ہیں تو فرقہ وارانہ تنظیموں کا روپ دھار لیتی ہے۔ ادعائیت کے محاذ پر سیاست اور مذہب کا یہ ناپاک گٹھ جوڑ تہذیب کی عصمت دری کرتا ہے اور ذہنوں کے قتل کو جائز ٹھیراتا ہے۔ تشکیک سائنسی نقطۂ نظر کی ہم سفر بن کر ان توہمات و تعصبات کے خلاف بغاوت کرتی ہے، اور اس کا ارتقا مثبت سمت میں ہو تو ذہنی بیداری اور سماجی ترقی پسندی کا راستہ اختیار کرتی ہے۔ یہی تشکیک اور ادعائیت کا بنیادی جھگڑا ہے۔ دانش وروں اور پڑھے لوگوں کی ایک بڑی تعداد اپنی کمزوری یا سہل پسندی کی

وجہ سے ادعائیت کا محفوظ راستہ اختیار کر لیتی ہے۔ کیوں کہ اس کے ترک کرنے میں جن عذابوں اور تکلیفوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے انھیں سہنے کے مقابلے میں بنے بنائے گھروندوں کا گوشۂ عافیت ہی محفوظ و مامون نظر آتا ہے لیکن یہ گھروندے طوفانی سمندر کے بیچ میں بنے ہونے کی وجہ سے لہروں کی یورش سے بھی محفوظ نہیں رہ پاتے۔ عملی زندگی میں قدم قدم پر ایسے مرحلے آتے ہیں جہاں عقاید کی بیساکھیاں ہاتھ سے چھوٹنے لگتی ہیں۔ حکمراں طبقے کی مفاد پرستی ان بیساکھیوں کی حفاظت کرتی ہے اور رجائیت کے کھوکھلے فلسفے سے عقاید کو سہارا دینے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی لیے رجائیت کی بات ہمیشہ وہی کرتے ہیں جن کے ہونٹوں، کانوں اور آنکھوں پر ادعائیت یا اپنے ذاتی مفادات کی حفاظت کے خودغرضانہ جذبے نے مہر لگا دی ہے۔ رجائیت میں بہ ظاہر بڑی کشش ہے لیکن بہ باطن یہ تمام برائیوں کو آنکھ بند کر کے چپ چاپ منفعل طریقے سے قبول کرنے کا نام ہے، رجائیت موہوم روزگار مکافات کے نام پر عمل، فکر اور ارادے کی آزادی کو تجنے کا مشورہ دیتی ہے۔ وہ تمام مفکرین جنھوں نے خیر و شر کے مسئلے پر سوچا اور انسانی سماج میں اس کا حل ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے، رجائیت کے کھوکھلے پن کا سامنا کرنے پر مجبور ہوئے ہیں۔ رجائیت ادعائیت ہی کی حلیف ہے جو نامعلوم مستقبل کی موہوم امید پر حال کو قربان کرتی ہے۔ جب شر کے خلاف انسان کی فطری بغاوت کسی مروجہ نظام اقدار کے شر سے چپ چاپ سمجھوتہ کر لیتی ہے تو قول و فعل، عقیدہ و عمل میں وہ دوئی پیدا ہو جاتی ہے جس کا دوسرا نام ریاکاری ہے۔

ہمارے ملک میں ریاکاری ہی تہذیب کی سب سے بڑی قدر بن گئی ہے، جس کا احترام ہر شخص کرتا ہے۔ لوگ زبانوں سے اعلیٰ اقدار کی بات کرتے ہیں اور عمل میں اس کی نفی، یہ سیاست میں بھی ہوتا ہے، مذہب میں بھی، تعلیم و تدریس میں بھی، ادب و فلسفہ میں بھی اور عام سماجی زندگی میں بھی۔ رجائیت کے ایسے پرستار جو انسانی اقدار کی بقا اور عوام کے دکھ درد کو سمجھنے کی بات کرتے ہیں، عمل اور زندگی میں اتنے ہی بے حس، بے رحم اور خودغرض نظر آتے ہیں جتنے وہ لوگ جو موعودہ روز جزا کے نام پر مظلوموں اور محنت کشوں کو اس زندگی میں قناعت اختیار کرنے اور دکھ کو مثبت قدر ماننے کا سبق پڑھاتے ہیں۔ جدید ادب ان دونوں کی ریاکاری کا نقاب چاک کرتا ہے اور انھیں ان کی اصلی شکل دکھاتا ہے تو دونوں کا معتوب ٹھیرتا ہے۔

جدید شاعر جس تنہائی کا نوحہ خواں ہے وہ اس کی اپنی ذاتی تنہائی یا محرومی ہی نہیں، بلکہ اس ریاکار اور بے ضمیر معاشرے میں ہر حساس فرد کی تنہائی اور محرومی ہے۔ یہ احساس تنہائی غصے

اور بغاوت کو جنم دیتا ہے جو موجودہ معاشرے کو توڑنے اور بدلنے کے درپے ہے، یہ جذبہ اگر (Nihilism) ہی تک رہ جائے تب بھی اپنی تخریبی توانائی کی وجہ سے معاشرے کے مروجہ نظام اقدار کے لیے خطرہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے ادب وفکر کے اس تنہا انسان سے تمام جابرانہ نظام ہائے اقدار یک ساں طور پر خوف زدہ نظر آتے ہیں، اسے مطعون کرنے میں سیاسی نظریے اور مذہبی فلسفے ہم زبان ہو جاتے ہیں۔ اس معاملے میں نام نہاد قدامت پرست، رجعت پسند اور ترقی پسند سب ایک دوسرے کے حلیف بن جاتے ہیں۔ رجعت پسندوں اور احیا پرستوں کا غصہ تو قابل فہم اور واجبی ہے، لیکن سیاسی ترقی پسندی کے دعوے داروں کی تنہا انسان سے برہمی نا قابل فہم ہے، اور ان کی اپنی دو عملی یا کسی کمزوری کی دلیل ہے۔ تنہا انسان سے وہی خوف کھاتا ہے جو موجودہ مریض، فرسودہ بے ضمیر اور بے تہذیب معاشرے سے سمجھوتہ کر کے اس کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ قدامت اور رجعت سے انقلاب کی سمجھوتہ بازی معاشرے کے ساتھ سب سے بڑا جرم ہے۔ ہندوستانی سیاست کی موجودہ فضا اسی بے اصول سمجھوتے بازی کا ثبوت ہے۔ اس لیے اگر ہم ہر فلسفے اور عقیدے، اصول اور دعوے کو شکست کی نظر سے دیکھتے ہیں تو غلطی نہیں کرتے۔ تشکیل اور بے یقینی حقیقت پسندانہ نظر کی پیداور ہے، قنوطیت کا اظہار نہیں۔ یہ سوچ کر مطمئن ہو جانا کہ انسان بنیادی طور پر نیک اور شریف ہے، سائنسی ترقیاں، ادعائی فلسفے اور مذہب انسانیت کے مستقبل کو خود ہی بچالیں گے، خود فریبی کی باتیں ہیں۔ یہ خود فریبی انفرادی سطح پر ذہنی موت کے مترادف ہے اور سماجی نظریے کی شکل میں مجرمانہ کوشش۔ اس طرح حقیقت کے مکروہ چہرے پر حسین اصطلاحات کی نقاب اڑھا کر اسے عام آدمی اور دانش وروں کے اس غصے کو فرد کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو موجودہ معاشرے کے لیے سب سے بڑا خطرہ ہے۔

کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ تشکیک غیر ذمہ داری اور سطح بینی ہے، تنہائی مانگنے کا لباس ہے میں سمجھتا ہوں کہ تنہائی آج سب سے بڑی اور تلخ حقیقت ہے۔ فرد اور انسانی سماج دونوں ہی تنہائی کے شدید احساس کا شکار ہیں۔ مکمل تباہی اور بربادی کا خوف کچے دھاگے سے بندھی تلوار کی طرح آج انسان کے سر پر لٹک رہا ہے۔ ہر قوم اپنے کو تنہا اور غیر محفوظ سمجھتی ہے۔ معاشی جدوجہد نے دولت کو زندگی کی سب سے بڑی قدر بنا دیا ہے۔ شہرت، عزت، نیکی حتیٰ کہ علم و عقل بھی دولت ہی کی کنیزیں شمار کی جاتی ہیں۔ جس معاشرے میں پیسہ 'ام الفضائل' بن جائے وہاں معاش کی تگ و دو میں تمام انسانی رشتے ٹوٹ جاتے ہیں اور ہر شخص اپنے کو تنہا سمجھنے لگتا ہے۔

صنعتی تہذیب کا اثر چاہے ہماری مادی زندگی کے وسائل پر خاطر خواہ نہ پڑا ہو لیکن اس کی تمام لعنتوں کو ہم اپنا چکے ہیں، نئی تہذیب کی برکتیں تو ہمارے حصے میں نہیں آئیں، لیکن اس کے متعدی امراض کی چھوت ہمیں لگ چکی ہے۔ ہم زرعی معاشرے کی تمام قابل قدر نیکیاں، شرافتیں، وضع داریاں اور انسانی پاس داریاں ترک کر چکے ہیں۔ نئی معاشرت کی خودغرضی، کھوکھلا پن، بے حسی اور بے رحمی پوری طرح اوڑھ چکے ہیں۔ دو عظیم جنگوں نے چاہے ہماری زمینوں کو بہ راہ راست نہ روندا ہو لیکن ہم نے ان کی تباہ کاریوں اور معاشی نتائج کو اپنی زندگی میں دندناتے ہوئے داخل ہوتے دیکھا ہے، اور دیکھ رہے ہیں۔ خود ہمارے ملک میں تقسیم کے وقت اور اس کے بعد سے آج تک تنگ نظری، ذات پات کی تفریق، سماجی اونچ نیچ کی وسیع تر ہوتی خلیج، مذہبی فسادات، لوٹ مار، بہیمیت اور قتل عام کے ایسے مناظر سامنے آتے رہتے ہیں کہ وہ تمام فلسفے جوان تلخ حقائق کو نظرانداز کر کے اعلیٰ اقدار کو اپنانے کے کھوکھلے بلند بانگ دعوے کرتے ہیں، اب ہمیں اپیل نہیں کر سکتے۔ رومانیت پرستی کا عینی فلسفہ اپنی کھوکھلی اور سطحی رجائیت کے سہارے ہمیں دھوکا نہیں دے سکتا۔ ہماری حقیقت پسندی یقین کو متزلزل، ایمان کو مجروح اور خود کو تنہا دیکھ رہی ہے۔ ویت نام کا وہ انسان جو دنیا کی سب سے بڑی فوجی طاقت کا تن تنہا سال باسال سے مقابلہ کر رہا ہے، سوائے اپنے ارادے اور عزم پر بھروسہ کرنے کے کسی نام نہاد انسان دوستی سے کوئی توقع نہیں رکھ سکتا۔ آج ہر اس ملک کا وجود خطرے میں ہے جو فوجی لحاظ سے بڑی طاقتوں کے زیر سایہ نہ ہو، آج ہر اس فرد کا وجود تنہائی کے بوجھ تلے دبا جا رہا ہے جو سماج کی ریاکاری سے سمجھوتہ نہیں کر سکتا۔ ہمارے جیسے بے شمار بے نام افراد اجتماعی اور انفرادی سطح پر اسی تنہائی کے احساس سے دوچار ہیں۔ یہ احساس نراجیت پسندی کا نتیجہ نہیں بلکہ بہ ظاہر منظم معاشرے کی اپنی داخلی نراجیت کے خلاف ایک مثبت ردعمل ہے۔ ہم حقیقت کو اسی طرح دکھانا چاہتے ہیں جیسی وہ ہے تاکہ موجودہ معاشرے کی بے حسی اور بے ضمیری سے عام لوگ بھی اسی طرح نفرت کریں جس طرح ہم کرتے ہیں۔ جب یہ احساس تنہائی، یہ غصہ، یہ نفرت عام ہو جائے گی تب ہی وہ معاشرہ بدلا جا سکتا ہے جو انسان کو تنہا سمجھنے پر مجبور کرتا ہے، تب ہی جنگ کے خوف سے انسانیت کو نجات مل سکے گی اور وہ معاشرہ جنم لے گا جہاں انسان خود کو تنہا نہ پائے، ریاکاری نہ ہو اور انسانی اقدار واقعی مستحکم ہوں۔

جدیدیت کے مسائل مقامی و ملکی بھی ہیں، اور عالمی بھی۔ جدیدیت ادب کی تشکیل مقامی

روایات اور ہمارے اپنے معاشرے کی حقیقت کی صورت گری سے ہوتی ہے لیکن آج دنیا اتنی سکڑ چکی ہے کہ ہم دوسرے ملکوں اور قوموں کے مسائل سے بیگانہ اور غیر متاثر بھی نہیں رہ سکتے۔ یہی سبب ہے کہ جدیدیت کے عناصر وعوامل مغرب و مشرق کے ہم عصر حقیقت پسندانہ ادب میں ایک ہی سے نظر آتے ہیں۔ سائنس، فلسفہ اور ادب نا قابل تقسیم ہیں۔ یہ نہ مشرق کی ملکیت ہیں نہ مغرب کی، سچائی اور انفرادی احساس بھی کسی ایک تہذیب کی میراث نہیں۔ تمام انسانوں کی مشترکہ وراثت ہے۔ ہم اپنی تہذیب کے بھی وارث ہیں، اور عالمی تہذیب کے بھی۔ دنیا کے مسائل ہمارے مسائل سے الگ نہیں، ان ہی میں شامل ہیں۔

جدید ادب حقیقی زندگی کو برتنے کا نام ہے، وہ تصویر کا صرف ایک رخ نہیں دکھاتا۔ وہ جانتا ہے کہ جہاں زندگی حقیقی خطروں سے بھری ہوئی ہے وہیں حقیقی امیدوں سے بھی لبریز ہے۔ لیکن اسے کیا کیا جائے کہ آج حقیقی خطرے حقیقی امیدوں پر غالب ہیں۔ شر خیر پر اور جھوٹ سچائی پر چھایا ہوا ہے۔ جدید ادب کی تصویر میں اگر ناگوار رنگ گہرے ہو گئے ہیں تو یہ جدیدیت کی خامی نہیں بلکہ حقیقی زندگی کی اصلی تصویر کی بدہیئتی، بے ترتیبی، عدم توازن کا نتیجہ ہے۔ جو لوگ حقیقت کو خوب صورت بنا کر پیش کرتے ہیں، اور اس کی اصلی شکل کو دیدہ زیب رنگوں میں چھپانا چاہتے ہیں، وہ نہ صرف اپنے لیے بلکہ انسانیت کے لیے بھی موت کے طلب گار ہیں۔ آنکھ بند کر لینے سے خطرے نہیں ٹلتے، زندگی کی لغویت، جبریت اور اقدار کے بحران خور اور خطرات کی عکاسی ہی ان امراض سے چھٹکارا بھی دلا سکتی ہے۔ یہی آج کے ادیب کا منصب بھی ہے اور مقدر بھی۔ جدید ادب فنکار کی انفرادیت آزادی اور تاریخ کے جبر دونوں کا مظہر ہے۔

سائنس، مذہب، فلسفہ اور فن سب اپنے اپنے طور پر زندگی کے معنی تلاش کرتے ہیں۔ اگر آج کا ادب زندگی کی اس معنویت کو جو گم ہو گئی ہے، ڈھونڈنا چاہتا ہے اور اسے موجودہ دور میں زندگی کی لامعنویت پر زور دے کر اسے نیا معنی پہنانا چاہتا ہے تو اسے لازمی طور پر نئے راستے تلاش کرنے ہوں گے۔ جدیدیت تاریخ کے اس لمحے کے عرفان کا نام ہے جو ہمیں ملا ہے، جسے ہم بھگت ہی نہیں رہے ہیں، بلکہ اس کے عمل میں حصہ دار بھی ہیں۔ یہ لمحہ محدود نہیں، خلا میں لٹکا ہوا نہیں، بلکہ اس کا ایک سرا ماضی تک پہنچتا ہے اور دوسرا مستقبل کی نشان دہی کرتا ہے۔

○

(جدیدیت اور ادب، سن اشاعت: 1969، ناشر: شعبۂ اردو مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ)

فہیم اعظمی

کیلنڈری جدیدیت اور نظریاتی جدیدیت

زمانی اعتبار سے ہر حال کا دور ماضی سے، ہر مستقبل کا دور حال سے زیادہ جدید ہوتا ہے اس لیے کہ دنیا میں ہمیشہ صنعتی، سائنسی اور فکری تبدیلی ہوتی رہتی ہے اور زمانہ آگے کی جانب بڑھتا ہی رہتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ عرصے تک ایک ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے اور کوئی ایسی تبدیلی فکر و فن، سائنس و فلسفے، یا صنعت و حرفت میں نہیں ہوتی کہ ہم ماضی اور حال یا قدیم و جدید میں تمیز کر سکیں۔ یہ نہیں ہے کہ وہ تاریک دور ہوتا ہے یا اس زمانے میں علم و ادب یا فکر و فن ناپید ہوتے ہیں۔ سب کچھ ہوتا ہے اور روایت کے اندر رہ کر لوگ محدود فکری جدت بھی پیدا کرتے ہیں مگر کوئی ایسی تحریک نہیں ہوتی جو پرانی روایت سے الگ ہو یا اس میں انقلابی تبدیلی لا کر فکر و فن کے زاویہ اور سوچ کے طریقوں کو بالکل بدل دے۔

آیئے ہم عرب سے شروع کرتے ہیں کیونکہ اسلام کی دعوت سے پہلے کے عرب کے دور کو ہم جاہلیت کا دور کہتے ہیں۔ کیوں؟ کیا شاعری نہیں ہوتی تھی؟ ادب کا فروغ نہیں ہوتا تھا؟ فلسفی اور مفکر نہیں تھے؟ زبان نہیں تھی؟ نشانیاتی نظام نہیں تھا، سب کچھ تھا؟ مدائن کی تہذیب کا وہ دور بھی تھا کہ حضرت موسیٰ نے فراعنہ کی دسترس سے باہر آ کر یہیں پناہ لی تھی، عرب کے شمال میں رومی تہذیب ایک ترقی یافتہ تہذیب تھی، یمن میں ترقی یافتہ تہذیب اور علم و ادب کے آثار ملتے ہیں۔ لیکن ہم اسے جاہلیت کا زمانہ کہتے ہیں۔ وہ اس لیے کہ اسلام کی دعوت ایک ایسی انقلابی تحریک تھی جس نے تہذیب، اخلاق، فکری اسلوب، نشانیات Semoitics جس میں رسم و رواج شامل ہوتے ہیں، قبائلی رشتوں کے تخیل، سب میں انقلابی تبدیلی لا کر جدیدیت کی بنا ڈالی۔ یہ عصری جدیدیت نہیں تھی بلکہ نظریاتی جدیدیت تھی۔ لہٰذا اگر ہم پوچھیں کہ عرب میں جدیدیت کا دور کب شروع ہوا، تو ہم اس کا تعین دعوت اسلام سے کریں گے اور زمانہ جاہلیت کو

ہم وہی اسٹیٹس دیں گے جو یورپ سے جے۔ اے سائمنڈز نے Renaissance سے پہلے کے دور یعنی قرون وسطیٰ کو دیا تھا اور جس کا تصور جے۔ اے کڈن کے مطابق یہ تھا کہ یہ دور "Ignorant, Narrow-Bcak Wasd Superstitious, Uncultured" تھا، اگر آپ غور کریں تو یہی سب عرب کے زمانہ جاہلیت کے لیے بھی کہا جاتا ہے۔ فکرون کے اعتبار سے سائمنڈز (J.A. Symonds) Renaissance سے پہلے کے دور کے متعلق کہتا ہے:

> "The Arts and the Inventions, the Knowledge, the books which suddenly became vital at the Renaissance had long been neglected on the shores of the Dead Sea which we call the middle Ages."

قرون وسطیٰ کا تعین عام طور پر پندرہویں صدی کے نصف تک کیا جاتا ہے لیکن ہم تاریخ دیکھیں تو ہمیں یہ دور بحر مردار نہیں معلوم ہوگا۔ دانتے کا دور تیرہویں اور چودھویں صدی کا دور تھا۔ برطانیہ کا مشہور شاعر چاسر اسی دور میں تھا۔

چودھویں صدی میں اٹلی کے شاعر پٹراک (Petrarch) نے اپنے دور تک کو تاریک دور کہا تھا اور لوگوں کو قدیم آرٹ، ادبی اسلوب اور اخلاقی فکر کو پھر سے رائج کرنے کی ترغیب دی تھی لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ پٹراک آگے کی جانب نہیں پیچھے کی جانب دیکھتا تھا۔ وہ اپنے عصر سے ناامید تھا۔ اسے 'جدید وحشیانہ پن' کا نام دیتا تھا اور اس کا خیال تھا کہ 'نسیان کی نیند' ختم ہو تو ہم ماضی کی خالص روشنی میں آگے بڑھ سکیں گے، اور اسی لیے رینا سنس کے دور کے لوگ انسانیت کے علمبردار بن کر ابھرے اور کلاسیکی فکر کو پھر سے رائج کرنے کے داعی بنے۔ رینا سنس کا مطلب ہی تخلیق نو یا نیا جنم Rebirth ہوتا ہے۔ لیکن رینا سنس کی اصطلاح کے باوجود سترہویں صدی میں یورپ کے ملکوں نے اس اصطلاح کو قبول نہیں کیا تھا کیونکہ اس سے جدیدیت کے نہیں بلکہ رجعت کے معنی برآمد ہوتے تھے اور اٹلی میں یہ اصطلاح اسی معنی میں استعمال ہوئی تھی۔ فرانس میں اس کو آرٹ اور ادب کی تاریخ کا معمولی واقعہ سمجھا گیا۔ جرمنی میں یہ اصطلاح سترہویں صدی تک نظر انداز کی گئی۔ آرٹ اور ادب کو تین زمانوں میں تقسیم کیا گیا۔ پرانا دور قرون وسطیٰ اور جدید دور میں اٹلی کی نو تخلیق کو صرف معمولی اہمیت دی گئی۔ یونانی اسکالر سیلیر یس نے تو یہاں تک کہا کہ یہ سرے سے اٹلی کی تحریک تھی ہی نہیں بلکہ

اٹلی کی کلاسیکی بیداری ان یونانی قلم کاروں کی تحریروں کا نتیجہ تھی جو اس وقت اٹلی بھاگ گئے تھے جب ترکوں نے قسطنطنیہ فتح کیا تھا۔

لہٰذا انیسویں صدی تک یہ تعین آج بھی مشکل تھا کہ رینا سنس جدید یا ماڈرن تحریک تھی یا نہیں، اور اس کے لیے نظریاتی جدیدیت کی اصطلاح مناسب ہے یا نہیں۔ یہ تحریک کب شروع ہوئی، اس کا تعین بھی مشکل ہے لیکن انیسویں صدی کے دوسرے نصف حصے میں جولیس میچلٹ (Jules Michelet) نے فرانس کی تاریخ کی ساتویں جلد میں لفظ رینا سنس کو جدیدیت کے معنی میں استعمال کیا اس کا نظریہ یہ تھا کہ یہ دور قرون وسطیٰ سے بالکل مختلف تھا۔ قرون وسطیٰ کے دور کو میچلیٹ پندرھویں صدی کے آخر تک لے جاتا ہے، اس نئی فکر کا ذکر کرتا ہے، جس کے پایونیئرز میں کولمبس، کوپرنیکس، گیلیلیو، مارٹن لوتھر، جون کالون اور لیونارڈو ونسی شمار ہوتے ہیں اور اس کے مطابق اسی دور میں فرد کی بازیافت ہوئی کیوں کہ قرون وسطیٰ میں فرد اپنی آزادی سے دست بردار ہو گیا تھا اور نیچر اور سائنس کو ضبط کر لیا گیا تھا۔ میچلیٹ کے بعد سوئٹزرلینڈ کے مورخ جیکب برک ہارٹ (Jacob Berchart) نے رینا سنس کی اصطلاح کے ساتھ ساتھ ان عناصر کو واضح کیا جس کی وجہ سے ہم رینا سنس کو جدیدیت کی تحریک کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً 'دنیا اور فرد کی دریافت'، 'فردیت کا فروغ'، 'ریاست اور فن'، وغیرہ۔ برک ہارٹ کا رجحان زیادہ تر سیاست کی جانب تھا۔

ولیس فرگوسن نے اسے جدیدیت کی تحریک نہیں بلکہ جدیدیت اور قرونِ وسطیٰ کے بیچ کی کڑی بتائی۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سولہویں صدی میں جدیدیت صحیح معنی میں شروع ہوئی جب سروینٹیس نے ڈان کوگزوٹ (Don Quixote) لکھا اور شیکسپیئر، مارلو وغیرہ نے اپنی تخلیقات پیش کیں۔ یہ دونوں انیسویں صدی تک رہا اور اس کا زوال اس وقت ہوا جب مارکسی اور مظہریاتی خیالات نے فرد کو معاشرے کے تابع کر دیا اور مارکسی نظریات کے تحت مقصدی ادب اور حقیقت نگاری کی تحریک نے تقویت حاصل کی۔ یہ ایسی تحریک نہیں تھی کہ جسے نظریاتی اعتبار سے جدید ادب کی تحریک کہا جا سکے کیونکہ ادب کی مقصدیت اور افادیت یا ادب برائے ادب کی نظریاتی بحث بہت پہلے سے جاری تھی، منطقیت، حقیقت نگاری اور جدید حقیقت نگاری کی تحریک مارکسی نظریات سے الگ تھلگ پھیلتی رہی تھی۔ ہاں برصغیر کے ادب میں اور خصوصاً اردو ادب میں اس تحریک نے نظریاتی اعتبار سے کچھ جدید عناصر شامل کیے۔ مثلاً

یہ کہ اردوئے معلیٰ جو محلوں میں پرورش پا رہی تھی، اسے جھونپڑیوں اور فٹ پاتھ تک پہنچایا اور حقیقت نگاری کو واقعہ نگاری اور قطعی پروزئک (Prosaic) اسلوب میں تبدیل کر دیا۔ مذہب کے افیون ہونے کی بات کو شروع شروع میں اتنا بڑھایا کہ مذہب کے خلاف پرچار کو جائز سمجھا اخلاقیات کا ناتا بورژوا قدروں سے اس طرح جوڑا کہ روایتی اور تہذیبی حدوں کو پار کرنے میں کوئی مضائقہ نہ سمجھا۔ اس میں شک نہیں کہ یہ سب باتیں روایت سے بغاوت اور بورژوا اقدار سے قطعی انحراف کے مترادف تھیں لیکن یہ سب باتیں سیاسی اور اقتصادی نظریات کے تابع تھیں۔ آرٹ اور ادب کے لیے کوئی جدید نظریہ نہ تھا اور کوئی الگ فلسفیانہ اساس بھی نہ تھی۔ جن ترقی پسندوں نے شہرت حاصل کی ان کے یہاں آرٹ اور ادب کبھی بھی سیاست کے تابع نہ رہا اور کچھ ارادی طور پر کمیٹڈ نثر و نظم کے علاوہ باقی سب کچھ تخیل و تصور تھا اور رومانی روایت کی پیروی تھی ان میں فراق، جوش، فیض احمد فیض بھی آجاتے ہیں۔

یہ تحریک جس میں آرٹ اور ادب سیاسی نظریات کے تابع تھا جلد ہی ختم ہوگئی۔ اس نے اپنا بکھرا ہوا تشخص صرف زبانی اور تحریری بیان بازی تک محدود رکھا اور مصلحت بینی اختیار کی۔ چنانچہ کسی نے کہا کہ وہ اپنے شرائط پر ترقی پسند ہے۔ کسی نے نعت کہہ کر اور ریڈیو، ٹی وی پر سنا کر اپنے کو معروف مارکسی نظریات سے الگ رکھا اور رفتہ رفتہ شاعری میں داخلیت اور تخیل کی بات کرنے لگے۔ غرض کہ کوئی بھی ایسا فلسفہ یا اصول نہ ہوسکا جو فکر و فن میں جدیدیت کا مظہر ہوتا۔

لیکن وجودیت، سرئیلیت، تجریدیت عالمانہ اور فلسفیانہ اساس پر قائم ہوئے۔ انھوں نے فکر و فن کے ایسے زاویئے پیش کیے کہ لوگ اسے نہ سمجھتے ہوئے بھی، اور اسی لیے لایعنی کہتے ہوئے بھی، اس کی جانب رجوع ہوتے رہے۔ یہ تحریک ریناسنس کی تحریک سے ان معنی میں ملتی جلتی ہے کہ اس نے قدما کی تحریروں میں اپنے نظریہ کی اساس تلاش کی اور نئے نظریات و خیالات پیش کیے جو کسی سیاسی یا اقتصادی نظریہ کے تابع نہیں ہوتے۔ اس تحریک نے فرد کو پھر سے ایک مقام دیا اور سماجیت میں ضم ہونے سے بچایا۔ اس تحریک نے جمالیات کو بھی مطمح نظر بنایا، اور فن کو واقعہ نگاری کی سطح سے اونچا اٹھایا اور اسی لیے یہ عصری جدیدیت نہیں بلکہ نظریاتی جدیدیت کے زمرہ میں آتی ہے۔ اس کے بعد ساختیات کی تحریک منظر عام پر آئی اسے جدید تر، پس جدید یا مابعد جدیدیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس تحریک نے بھی اپنی اساس فلسفہ، سائنس

اور بشریات پر قائم کی اور ایک ذیلی نظریات جدیدیت کے طور پر ابھری۔ اس تحریک نے فرد کو پھر سے اصولی طور پر معاشی جبر کے تابع کیا۔ لیکن اس کے اصول اور فلسفیانہ توضیحات ابھی تک زیر بحث ہیں۔ ابھی تک یہ تحریک اسی جدیدیت کا حصہ گردانی جائے گی جو پہلی جنگ عظیم کے بعد شروع ہوئی اور بیسویں صدی کے نصف تک اس نے اپنے کو نظریاتی جدیدیت کے طور پر منوالیا۔ زیناسنس کے بعد آرٹ اور ادب میں یہ پہلی جدیدیت کی تحریک ہے۔ جس کی بنیاد علوم اور فلسفہ پر قائم ہے۔ اس کے علاوہ آرٹ اور ادب کی کوئی دوسری تحریک نظریاتی اعتبار سے جدید کہلانے کی مستحق نہیں۔ بہت سے لوگ جو جدیدی ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں وہ محض کیلنڈری یا زمانی جدیدیت کی بات کرتے ہیں جس میں صرف حسیات، الفاظ اور کچھ موضوعات کا اضافہ کر کے زمانی فرق کی ترجمانی کی جاتی ہے۔

(مارچ 1992)

○

(آراء (2): قیم اعظمی، اشاعت 1997، ناشر: مکتبہ صریر، 14 سی، بلاک 20، فیڈرل 'بی' ایریا، کراچی 75950)

جدیدیت — ایک تحریک

پچھلے دنوں اُردو کے ایک معمر نقاد نے جدیدیت کے بارے میں یہ انکشاف کیا کہ جدیدیت محض ایک میلان بلکہ میلانات کا مجموعہ ہے۔ اسے تحریک کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ اس لیے بھی کہ جدیدیت کے سامنے کوئی واضح نصب العین نہیں ہے اور نصب العین کے بغیر کوئی بھی میلان تحریک کے 'مقامِ بلند پر فائز نہیں ہوسکتا۔ میری رائے میں اس بزرگ نقاد کے یہ ارشادات نہ صرف جذباتی نوعیت کے ہیں بلکہ ایک خاص انداز میں سوچ بچار کا نتیجہ ہیں۔ ویسے بھی انھوں نے شاید جدیدیت کا اس کے پورے سیاق وسباق کے ساتھ مطالعہ نہیں کیا بلکہ اسے محض اپنے موقف کے لیے ایک خطرہ سمجھ کر اس سے ناراض ہو گئے ہیں۔ ان کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ کسی سیاسی یا نیم سیاسی تحریک کے لیے تو نصب العین اور مینی فسٹو بہت ضروری ہیں لیکن ایک خالص ادبی تحریک اس قسم کی باتوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ اس پر نہ تو کسی خاص رنگ کا لیبل لگایا جاسکتا ہے اور نہ اسے کلاس روم میں ریاضی کے سوال کی طرح حل کرنا ہی ممکن ہے۔ ادبی تحریک تو ایک احساسی تجربے کا نام ہے لہٰذا جب تک اسے احساس کی سطح پر رکھ کر اس کا جائزہ نہ لیا جائے ایک عام ناظر کو اس میں تناظر تضادات اور گورکھ دھندے نظر آتے ہی رہیں گے۔

ایک سیاسی یا نیم سیاسی تحریک زیادہ سے زیاد فرد کی زندگی کے سماجی رخ کو برانگیخت کرتی ہے جب کہ ادبی تحریک اس کی ساری شخصیت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ زندگی محض مادی وسائل کے حصول کا نام نہیں۔ اس کا مقصد روح کا نکھار، تہذیبی رفعت اور تخلیقی سطح پر زندہ رہنا بھی ہے۔ گویا ایک ادبی تحریک فرد کی ساری شخصیت کو متاثر کرتی ہے جب کہ سیاسی یا نیم سیاسی تحریک اس کی شخصیت کے صرف ایک رخ کو۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو ترقی پسند تحریک اپنی افادیت کے

باوصف ایک نیم سیاسی تحریک تھی اور جدیدیت ایک خالص ادبی تحریک! بلکہ جیسا کہ میں آگے چل کر عرض کروں گا جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک ہی سے ترقی پسندی کی شاخ پھوٹی اور پھر غذا کی کمی کے باعث مرجھا کر رہ گئی۔

جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات و رسوم کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے۔ جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے افق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوبِ حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے۔ مگر انسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی سے رضامند ہوتا ہے اور اس لیے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں اس کی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آجاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر پرانے زمانے کے ساتھ۔ تاریخِ انسانی میں یہ نہایت نازک اور کرب ناک دور ہے جسے فن کے تخلیقی عمل ہی سے عبور کرنا ممکن ہے۔ ایسے دور میں فن کاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو انسان کے جذبے اور علم میں پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے کے لیے تخلیقی اُپج اور اجتہاد سے کام لیتا ہے ـــ اس طور کہ انسان کو ایک نیا وژن، ایک نیا سماجی شعور اور ایک تازہ تہذیبی رفعت ودیعت ہو جاتی ہے اور وہ اعادے اور تکرار کی مشینی فضا سے باہر آ کر تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے۔ کسی بھی دور میں فن کاروں کی یہ اجتماعی کاوش جو اجتہاد سے عبارت اور تخلیقی کرب سے مملو ہوتی ہے، جدیدیت کی تحریک کا نام پاتی ہے۔ واضح رہے کہ جذباتی مراجعت اور ذہنی پھیلاؤ میں جس قدر بعد ہو گا جدیدیت کی تحریک بھی اسی نسبت سے ہمہ گیر اور توانا ہو گی تاکہ جذبے اور فہم میں ہم آہنگی پیدا کر کے انسان کو دوبارہ صحت مند اور تخلیقی طور پر فعال بنا سکے۔

جدیدیت پر جو اعتراضات عام طور سے کیے جاتے ہیں۔ ان میں مقبول ترین یہ ہے کہ جدیدیت فرد کی تنہائی اور خواہشِ مرگ کو نمایاں کرتی اور 'وابستگی' کے رجحان کی نفی کرتے ہوئے فکر کی آزادی پر ضرورت سے زیادہ اصرار کرتی ہے۔ مراد یہ کہ جدیدیت میں اس قدر پھیلاؤ اور لچک ہے کہ وہ کسی نظریاتی موقف تک کو خاطر میں نہیں لاتی۔ نیز منزل کوشی کے میلان سے بھی وہ قطعاً ناآشنا ہے۔ یہ اعتراض ایک ایسے ذہن کی پیداوار ہے جس نے فکری آزادی کے حصول کے بجائے تابع مہمل رہنے کی آرزو کو ہمیشہ اہمیت دی۔ فکری آزادی کا سفر نہایت کٹھن اور مصائب سے پر ہے اور چونکہ یہ سفر کسی بنی بنائی اور پامال شاہ راہ پر طے نہیں ہوتا، اس لیے اس

کے علم برداروں کو تجربے کے کرب سے بہر صورت گزرنا پڑتا ہے دوسری طرف وہ ذہن جو بھیڑ چال کو اس لیے قبول کرتا ہے تاکہ اس کے واسطے سے اسے گلہ بان کا سایۂ عاطفت اور باڑے کا سایۂ عافیت بآسانی حاصل ہو سکے۔ کسی ایسے اقدام کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا جو اس کی مفاد پرست طبیعت کے منافی ہو۔ چنانچہ وہ ہمیشہ نصب العین اور مقصدیت کی بات کرتا ہے۔ اور منزل کوشی پر زور دیتا ہے تاکہ اس کی شخصیت برقرار اور مستقبل محفوظ رہے یہ بات بجائے خود بری نہیں اور ایک خاص دور میں سماجی اعتبار سے شدید کارآمد بھی ہے لیکن اگر ادب کی تخلیق کو اس 'مقصد' کے تابع کر دیا جائے تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جب یہ دور ختم ہوگا تو اس کے ساتھ ہی وہ ادب بھی زیرِ زمیں چلا جائے گا جو اس دور کو لانے کے لیے ایک حربے کے طور پر استعمال ہوا تھا۔ جدیدیت اور ترقی پسندی میں یہی فرق ہے کہ جدیدیت اپنے دور سے منسلک ہونے کے باوجود زمان و مکان کی حد بندیوں سے ماورا ہے جب کہ ترقی پسندی زمان و مکان سے اوپر اٹھنے کی (با)تیں کرنے کے باوجود زمانی طور پر مقید اور مکانی طور پر منسلک اور وابستہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب جدیدیت سے روحانی کشف کی صفت، ماورائیت کا رجحان اور داخلی سطح کے پھیلاؤ کو منہا کر دیا جائے تو باقی جو کچھ بچے گا آپ اسے ترقی پسندی کا نام دے سکتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ "باقی جو کچھ بچے گا" کی کوئی اہمیت نہیں، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس میں سماجی شعور، طبقاتی استحصال کا احساس، ایک بہتر اور خوب تر مادی زندگی کا خواب— یہ سب کچھ موجود ہے اور تاریخ کے ایک خاص دور میں ان چیزوں کی افادیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ میرا موقف فقط یہ ہے کہ جدیدیت ایک وسیع اور کشادہ تحریک ہے جس میں سماجی شعور کے علاوہ روحانی ارتقاء، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہے جب کہ ترقی پسند تحریک نے اس بڑی تحریک کے محض ایک خاص پہلو کو 'کل' سے کاٹ کر الگ کیا ہے اور اسے ایک سیاسی مقصد کے حصول کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے لیکن چونکہ ادبی مسلک، نظریاتی وابستگی کے تصور سے ملوث ہونا پسند نہیں کرتا اس لیے یہ تحریک اپنے مقاصد میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی۔

اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوئی مگر اس سلسلے میں بہت سی غلط فہمیاں موجود ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدیدیت کا آغاز 'انگارے' کی اشاعت اور پریم چند کے خطبے سے ہوا اور اس لیے جتنے جدید رجحانات بعد ازاں سامنے آئے وہ سب ترقی پسند تحریک ہی کی دین تھے۔ یہ خیال کچھ ایسا صحیح نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ

'انگارے' کی اشاعت سے قبل ہی جدید رجحانات اردو ادب میں داخل ہو چکے تھے۔ ان کی ابتدا تو اسی وقت ہو گئی تھی جب مولانا حالی نے 'پیروی مغربی' کا اعلان کر کے ادبا کو ایک محدود ماحول سے باہر جھانکنے کی ترغیب دی تھی مگر جب حالی کے بعد اقبال نے واقعتاً باہر جھانک کر دیکھا اور شعری تخلیق میں اپنی ذات کی اس کشادگی کو بروئے کار لائے جو مشرقی اور مغربی علوم کے مطالعہ سے انھیں حاصل ہوئی تھی تو اُردو ادب میں جدیدیت کے لیے راہیں ہموار ہونا شروع ہو گئیں۔ دراصل اقبال کے ہاں جدیدیت کا سارا مواد موجود تھا۔ اقبال کی ان انگریزی تقاریر کو پڑھیں جو انھوں نے 1930 کے لگ بھگ کیں تو حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے کس طرح مغربی علوم کے جدید ترین نظریات پر نہ صرف عبور حاصل کر لیا تھا بلکہ انھیں پورے اعتماد سے بیان کرنے پر بھی قادر تھے۔ اقبال کا اسلوب ایک انوکھا تجربہ ہے جو نہ تو اقبال سے قبل ہی موجود تھا اور نہ ان کے بعد ہی جس کی تقلید ہو سکی مگر بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں میراجی، راشد، تصدق حسین خالد اور ان سے پہلے عظمت اللہ، نیاز اور یلدرم نے ایک نئے ذہنی رویے اور ایک تازہ لہجے میں بات کرنے کا آغاز کر دیا تھا۔ 'انگارے' کی اشاعت کو اس Modern Sensibility کے متعدد نشانات میں سے محض ایک تو قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اس کے بارے میں یہ کہنا غلط ہو گا کہ یہ جدیدیت کا نقطۂ آغاز بھی تھا۔ اس لیے بھی کہ اس کے معمولی معیار کے مندرجات یقیناً اس قابل نہیں تھے کہ وہ ادب کے دھارے کا رخ موڑ سکتے۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ اس زمانے میں 'ترقی پسندی' کا لیبل اس مفہوم میں بہت کم استعمال ہوا جو آزادی کے بعد ترقی پسندوں کو بہت عزیز تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں تمام جدید رویے کے حامل ادباء کو بڑے التزام کے ساتھ 'باغی' اور طنزاً 'ترقی پسند' کہا جاتا تھا (اس زیرِ لب مسکراہٹ کے ساتھ کہ یہ معاشرے کے بجائے اپنی ترقی کے خواہاں ہیں) اور اس سلسلے میں بہت کم لوگ فیض، میراجی، راشد، کرشن چندر، منٹو، یوسف ظفر، مجید امجد، قیوم نظر، ظہیر کاشمیری، مجاز، جذبی، تخت سنگھ، سلام مچھلی شہری اور نیب الرحمٰن میں کوئی فرق محسوس کرتے تھے۔ ان کی نظروں میں یہ سب لوگ 'ترقی پسند' تھے یعنی ادب کی قدیم روایات اور معاشرے کے مروّج نظام کے باغی تھے چنانچہ اس ابتدائی دور میں 'ترقی پسندی' کی ترکیب تو اردو زبان میں داخل ہوئی اور اشتراکی نقطۂ نظر کی اشاعت کے سلسلے میں بعض ناقدین کے بیانات بھی بڑے پیمانے پر نشر ہوئے لیکن خالص تخلیقی سطح پر یہ سارا دور جدیدیت کی ابتدا اور ترویج ہی کا دور تھا۔ البتہ آزادی کے بعد جدیدیت کی اس وسیع اور ہمہ گیر

تحریک کے اندر سے اصل اور خالص ترقی پسند تحریک نے باہر آ کر کچھ عرصہ کے لیے کہرام بپا کر دیا۔ میں اس تاریخی واقعہ کا مفصل ذکر کر کے آپ کو پریشان کرنا نہیں چاہتا مگر میں یہ ضرور کہوں گا کہ بھارت اور پاکستان دونوں ملکوں میں اس تحریک کو بعض سیاسی اذہان نے آلۂ کار بنایا اور ادب میں مقصدیت، تنگ نظری اور تعصب کو اس قدر ہوا دی کہ کسی ترقی پسند رسالے میں کسی غیر ترقی پسند ادیب کی تخلیق کا چھپنا ایک بدعت متصور ہونے لگا۔ خیر اس پر تو افسوس نہیں، افسوس اس بات پر ہے کہ ادیب اپنے مسلک کو خیر باد کہہ کر سیاست اور نظریئے کی ہنگامی سطح پر اُتر آیا ـــــــ تاہم جلد ہی اکثر ادباء کو اس بات کا احساس ہونے لگا کہ ادب کی اپنی مملکت اور اپنے اصول ہیں اور وہ ایک آزاد فضا ہی میں پنپ سکتا ہے۔ چنانچہ سیاسی مسلک ادبی مسلک کے مقابلے میں بتدریج مدھم پڑتا چلا گیا اور بالآخر ایک بڑی حد تک ادبی مباحث سے خارج ہو گیا ترقی پسند تحریک بجھ گئی اور جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک اس حادثے کو برداشت کرنے کے بعد دوبارہ پر پرزے نکالنے لگی۔ مگر اب اس تحریک میں کچھ مزید گہرائی پیدا ہوئی اور سنگلاخیت کے خلاف جدید ذہن کا رویہ کچھ اور بھی نکھر آیا۔ میں ذاتی طور پر ترقی پسند تحریک کا اس لیے قائل ہوں کہ ایک تو اس نے سیاسی اور سماجی پہلوؤں کو بہت زیادہ اہمیت دے کر جدیدیت کو مزید کشادگی سے ہم کنار کیا اور دوسرے ایک میکانکی اور مشینی رویے کے متوقع حشر کا منظر دکھا کر جدیدیت کو ایک وسیع مطمحِ نظر کی قدر و قیمت کا احساس دلایا۔ بہر کیف ترقی پسند تحریک پس منظر میں چلی گئی تو جدیدیت از سرِ نو مستعد ہو گئی۔ 1960 کے لگ بھگ اس تحریک کا احیا ہوا اور اس سلسلے میں مولانا صلاح الدین احمد کے 'ادبی دنیا' کے دورِ پنجم اور اکادمی پنجاب کے سلسلۂ اشاعتِ کتب خانے جو کردار ادا کیا وہ کسی سے مخفی نہیں ہے۔ ادبی دنیا نے نہ صرف بکھرے ہوئے سینئر جدیدیت پسند ادباء مثلاً مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، عارف عبدالمتین، محمد صفدر، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی، بلراج کومل، ریاض احمد، رام لعل، شاد امرت سری، انجم رومانی، غلام الثقلین نقوی، رحمان مذنب، شہزاد احمد، شاذ تمکنت اور مغیب الرحمٰن وغیرہ کو ایک ہی پلیٹ فارم پر جمع کیا بلکہ شکیب جلالی، شہریار، محمد علوی، کمار پاشی، محمود شام، توصیف تبسم، کرشن ادیب، بشر نواز، قاضی سلیم، اعجاز فاروقی، حمید الماس، عرش صدیقی، مخمور سعیدی، نذیر ناجی، فتح محمد ملک، محمود ایاز، عمیق حنفی، ناصر شہزاد، مصحف اقبال توصیفی، بانی، مراتب اختر، فضیل جعفری، آفتاب اقبال شمیم، شہاب جعفری،

غلام جیلانی اصغر، سلیم الرحمٰن، ادیب سہیل، سیف زلفی، احمد ہمیش، تبسم کاشمیری اور متعدد ایسے باصلاحیت ادبا اور شعرا کو بھی متعارف کرایا جن میں سے کئی ایک نے آگے چل کر جدیدیت کے سلسلے میں نام پیدا کیا مگر اب جو اس تحریک کا احیاء ہوا تو اس میں زندگی کی تہذیبی اور ثقافتی سطح کا ایک گہرا شعور بھی شامل تھا۔ نیز اس شعور کے واسطے سے زبان اور لہجے میں بھی ایک نمایاں تبدیلی پیدا ہو گئی تھی۔ یہ تبدیلی نثر کو شعری زبان کے غلبے سے نجات دلانے اور شاعری کو قدیم غزلیہ لہجے کے تسلط سے آزاد کرنے سے متعلق تھی۔ چنانچہ اس کے نتیجے میں تخلیقات پر سے غیر ضروری بوجھ اُترا، تنقیدی شعور جدلیاتی سائنٹفک مزاج کو عبور کر کے تہذیبی جزر و مد اور عمرانی عناصر سے قوت اخذ کرنے لگا اور موضوعات میں تنوع اور تہہ داری کا کچھ اور اضافہ ہو گیا۔ گویا جدیدیت کی تحریک جسے راشدؔ نے سیاسی شعور، میراجیؔ نے ذات کا عرفان اور ترقی پسند تحریک نے سماجی شعور عطا کیا تھا۔ اب ثقافتی گہرائی اور تہذیبی وسعت سے بھی آشنا ہوئی اور اس کے لہجے میں ایک نمایاں ارتقائی تبدیلی کا احساس ہونے لگا تاہم اس دور میں جدیدیت کے اندر سے برہم نوجوانوں کی تحریک (خاص طور پر پاکستان میں) لپک کر باہر آ گئی ——————

ان نوجوانوں نے بغاوت کو اس کی انتہا تک پہنچا دیا۔ وہ نہ صرف Absurdity کے قائل تھے بلکہ زبان کی مبادیات کو بھی تبدیل کر دینا چاہتے تھے۔ کچھ عرصہ تک تو ایسی گرد اُڑی کہ اس تحریک کو پہچاننا بھی مشکل تھا لیکن جب ملک میں سیاست بحال ہوئی تو اس کا اصل مزاج نکھر کر سامنے آ گیا۔ چنانچہ یہ کھلا کہ دراصل یہ تحریک تو 'نوترقی پسندی' کی ایک صورت تھی اور اس کا مقصد Absurdity کے حوالے سے 'قدیم' کو ریزہ ریزہ کرنا تھا تاکہ انقلابات کے لیے زمین ہموار ہو سکے۔ مگر اب نقاب کشائی کے بعد اس تحریک کے لیے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنا مشکل تھا اس لیے وہ ترقی پسندی کے سابقہ میلان میں ضم ہو کر ختم ہو گئی۔ آج کل یہ نوجوان ادب کی باتیں کم کرتے ہیں اور سیاسی موضوعات پر اپنی نئی نویلی سیاسی بیداری کا ذکر کرنے پر زیادہ مائل ہیں۔ بہر حال ہمیں ان نوجوانوں کا ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے کم از کم اردو ادب پر رحم کھا کر اسے آزاد تو چھوڑ دیا ہے۔

○

(نئے مقالات: وزیر آغا، سن اشاعت: 1972، ناشر: مکتبہ اردو زبان، ریلوے روڈ سرگودھا)

اَدب، روایت، جدت اور جدیدیت

جدیدیت کی جو ایک لہر ان دنوں چل رہی ہے اس کے مدنظر ذرا کچھ ہمیں اپنی ادبی روایات کا بھی جائزہ لینا چاہئے۔ لیکن اس سے پہلے ہمیں روایت کے مفہوم کو متعین کر لینا چاہئے، تاکہ جدت کو ''جدیدیت'' سے جدا کر کے بھی دیکھا جا سکے۔ کیوں کہ میرے نزدیک جدت، روایت کا ایک تکوینی حصہ ہے۔ کوئی بھی روایت ایسی نہیں ہے جس میں بے شمار جدتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جو اِن کے امتزاج سے وجود میں نہ آئی ہو۔ اس کے برعکس ''جدیدیت'' ایک کلٹ (Cult) ہے اور اس کے پیچھے ایک فلسفہ ہے جس کو ہم معرضِ بحث میں ذرا بعد میں لائیں گے چناں چہ میری تنقید ''جدیدیت'' کے فلسفے اور اس کے ادبی مظہر پر ان کی کمزوریوں سے متعلق ہوگی، نہ کہ اس لیے کہ ''جدیدیت'' بت شکنی کا ایک سمبل ہے۔ کیوں کہ بت شکنی کا تو میں بھی حامی ہوں اور اس بات پر ایمان رکھتا ہوں کہ تغیر و تبدل کے عمل یا ارتقا کے عمل سے دنیا کی کوئی چیز آزاد نہیں ہے اور جب کوئی قوم کسی روایت یا وضع کہن پر اڑ جاتی ہے، اس میں کسی قسم کی تبدیلی قبول کرنے کی روادار نہیں ہوتی ہے اور اس وضع کہن کی مدافعت اور معذرت میں اپنا سارا زور صرف کر دیتی ہے تو وہ منزل قوموں کی زندگی میں نہ صرف کٹھن ہوتی ہے جیسا کہ علامہ اقبال نے کہا ہے کہ:

طرزِ کہن پہ اڑنا، آئینِ نو سے ڈرنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

بلکہ خودکشی کے مترادف بن جاتی ہے۔

آدمی کسی نہ کسی معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اور کوئی بھی معاشرہ ایسا نہیں ہے، جس پر ایک خول روایات کہن کا نہ چڑھا ہوا ہو، جس میں زندگی بسر کرنے، اشیا بنانے، پیدا کرنے

اور ذہنی تخلیقات کو وجود میں لانے کی کوئی روایت، کمزور یا مضبوط نہ ہو، اس کا کوئی تاریخی چلن نہ ہو۔ چناں چہ اس روایت یا تاریخی چلن کو گزرنے والی نسل، نئی نسل اور آنے والی نسلوں کو منتقل کرتی رہی ہے۔ خواہ اس منتقلی کا طریق کار زبانی ہو، تحریری ہو یا عملی مظاہرے کا ہو، یہ بات بہت سامنے کی ہے کہ ہر فن اور ہر ہنر کی ایک روایت ہوتی ہے اور جب کسی معاشرے میں کسی فن یا ہنر کی روایت نہیں ہوتی ہے اور فن یا ہنر بقائے حیات اور تکمیلِ حیات کے لیے ضروری ہوتا ہے تو اسے دوسرے معاشروں سے قرض لیتے ہیں اور اپنے معاشرے کی نفسی کیفیت یا جینئس (Genius) کے مطابق اس کو پروان چڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کی متعدد مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ لین دین کا عمل، مختلف تہذیبوں اور معاشروں کے درمیان، رسم و رواج اور روایات کی دنیا میں بھی ہوتا ہے۔ چناں چہ کسی بھی روایت کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہیں ملتی ہے، بہت مشکل ہے۔ شاید اس طرح کی ایک ریت جس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہ ملتی ہو، ہندو معاشرے میں ستی کی رسم ہے، جسے اول اول اکبر بادشاہ نے، پھر انگریزوں نے اور خود ہندوؤں نے بذریعہ قانون ختم کردیا ہے اور اب تو ذات پات کے امتیازات، چھوت چھات کی تفریق، عورتوں کی سماجی غلامی وغیرہ کو بھی ختم کر رہے ہیں جو کبھی یہ سب ان کے دین دھرم کا حصہ تھیں۔

اس کے یہ معنی ہوئے کہ روایت خواہ وہ کسی ادارے کی ہو، کسی طرز زندگی کی ہو یا کسی تخلیقی ہنر کی۔ مثلاً گانے بجانے اور شعر و شاعری کی، وہ اپنے اندر جہاں بہت سی پیوندکاریوں اور تبدیلیوں کو جگہ دیتی رہتی ہے۔ وہاں کبھی کبھی ایک نئی بساط آہنگ بچھانے پر بھی مجبور ہوجاتی ہے۔ باربد کے ترانوں کے اوزان آج ناپید ہیں۔ مگر ایران کے دیہاتوں میں وہاں کے دہقان جن اوزان کے تحت شعر کہتے ہیں وہ فارسی میں عربی کے مروجہ اوزان سے مختلف ہیں۔ ان میں چھندوں کے ساتھ تکیوں (Accents) کا بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح کی پیوندکاریاں ہمیں اپنی شاعری کی روایت میں بھی ملتی ہیں۔ میر تقی میر نے جہاں فارسی کے مروجہ اوزان میں شعر کہے ہیں، وہاں ہندی اوزان میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ لیکن آج اردو کے شعرا کے درمیان ہندی اوزان کا کوئی چلن کم از کم غزلوں میں نہیں ہے۔ لیکن جب وہی شعراء فلمی گانے یا گیت اور دوہے وغیرہ لکھتے ہیں تو ہندی شاعری کے تال وسم کو اپنے سامنے رکھتے ہیں، اور اس نئے زمانے میں جو ہمارے پاپ سنگرز (Pop-Singer) ہیں وہ تو انگریزی تال پر اردو کے بول وضع

کر رہے ہیں۔ ان چند مثالوں سے جو بات میں واضح کرنا چاہتا ہوں، وہ یہ ہے کہ جہاں یہ بات صحیح ہے کہ ہم روایت کی دنیا میں سانس لیتے ہیں، وہاں یہ بھی صحیح ہے کہ روایت کی جکڑ بند سے آدمی گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ دریا سے ایک جوئے کم آب بن کر رہ جاتا ہے، زندگی ایک مسلسل عمل ہے تجدید زندگی کا۔ وقت کو گوئٹے نے یزدان کا پیرہن قرار دیا ہے جسے وہ ہر صبح بدلتا رہتا ہے۔ اقبالؔ کا بھی خیال وقت کے بارے میں کچھ ایسا ہی ہے۔ وقت جہاں ہر شے کو مٹانے کے درپے ہوتا ہے، وہاں وہ ہر لحہ نیا، ماضی کے لمحات سے مختلف ہوتا ہے۔ اقبالؔ کے نظامِ فکر یا حوالۂ فکر میں تاریخ اپنے کو دہراتی نہیں ہے۔ وہ نیٹشے کے ''اَبدی تکرار'' کے تصور کے مخالف اور برگساں کے اس خیال کے حامی تھے کہ تاریخ کبھی بھی اپنے کو دہراتی نہیں۔ ارتقا میں بھلا تکرار کہاں، ہر لمحہ منفرد ہوتا ہے پھر بھی بقول مارکس، تاریخ میں ایک رجحان دہرانے کا ہوتا ہے۔ مگر پہلی بار بہ حیثیت المیہ (ٹریجیڈی) بار دیگر بہ حیثیت مزاحیہ کھیل (Farce) میں یہاں تاریخ کے کسی فلسفے کو بیان کرنا نہیں چاہتا۔ کیوں کہ فلسفے کو سمجھنے اور سمجھانے کی بھی ایک روایت ہوتی ہے اور وہ روایت ہمارے یہاں کئی صدیوں سے موقوف ہے۔ چناں چہ ہم نے گزشتہ چھ سات سو سال میں کوئی بڑی فکر عقل کے ذریعہ نہیں، بلکہ جذبہ یا عشق کے حوالے سے کی ہے اور روشنی جو خدا کا پیرہن ہے، اس کے بجائے، وحشت اور جنون کی آرزو کی ہے، جو لباسِ اہرمن ہے۔ ایک غالبؔ نے کہیں کہیں شمع یونان اور فلسفۂ اشراق سے کچھ روشنی بکھیری ہے اور اثبات کو نفی سے ٹکرایا ہے جو ایک عمل تجدیدِ حیات کا ہے، لیکن شاعری ان فلسفیانہ خیالات کی متحمل کب ہو سکتی ہے، تاہم وہی حافظ صہبا گسار جس کے مے خانے کا مے کش ''زبورِ عجم'' کا باغی شاعر بھی تھا اس کے اس قول کا اعادہ کوئی چھوٹی بات نہ تھی کہ ''وجود جملہ اشیاء بضد است۔'' غالبؔ نے اس فکر کو بڑی آب وتاب کے ساتھ دہرایا ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ ہر وجود کے اندر اس کو نفی کرنے والی قوت پوشیدہ ہوتی ہے، ان دونوں قوتوں کے درمیان اتحاد وتخالف، دونوں ہی ہوتا ہے۔ اسی کش مکش سے ان کا وجود ہے، لیکن آخر کار متخالف قوت پرانے کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ یعنی اس کی قوت اور توانائی کو ہضم کر کے ایک نئے وجود کو جنم دیتی ہے، جو پرانے سے زیادہ پُر مایہ، توانا اور مختلف ہوتا ہے۔

اس اصول سے کسی بھی روایت کا وجود آزاد نہیں ہے، لیکن اس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کوئی بھی پرانی شے، اس وقت تک دم نہیں توڑتی ہے، جب تک کہ وہ اپنی تمام امکانی

قوت کو صرف نہیں کر چکتی ہے، چناں چہ اس جدلیات کے پیش نظر ہیگل (Hegel) غالباً کچھ قبل از وقت اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ شاعری اپنی ممکنہ قوت کو صرف کر کے عصر حاضر کی اس جدید نثر کو جنم دے رہی ہے، جو اظہار حقیقت اور حقیقی فکر کے لیے شعر سے زیادہ مناسب، موزوں اور قوی ہے۔ اس کی دلیل وہ یہ دیتا ہے کہ شاعری کا تعلق تخیل، یعنی غیر حقیقی باتوں سے ہوتا ہے، نثر کا تعلق حقیقت یا ٹھوس حقیقی باتوں سے ہوتا ہے، چناں چہ وہ تاریخ کو نثر بتاتا ہے۔ (History is prose) اس کا مفہوم یہ ہے کہ انسان تاریخی حقائق سے نبرد آزما نثر ہی کے ذریعہ ہوتا ہے اور نثر ہی کے ذریعے، اس کی گرفت تاریخ پر مستحکم ہوتی ہے۔ مگر بہت دنوں تک لوگوں نے ہیگل کی یہ بات نہ مانی۔ یہ کہتے رہے، شاعری کا تعلق جذبۂ حیرت سے ہے۔ اور جب تک کہ حیرت کدۂ کائنات قائم ہے۔ شاعری کا سہاگ بھی قائم رہے گا۔ لطف یہ ہے کہ یہی بات ارسطو نے فلسفے کے بارے میں کہی تھی کہ فلسفہ جذبۂ حیرت سے پیدا ہوا۔ بہر حال اب یہ بات خاصی پرانی ہو چکی ہے۔ اب تو شاعری کی نئی ضرورتوں کو دریافت کیا جا رہا ہے یا یہ کہ تلاش کیا جا رہا ہے۔ فرد اور کائنات کے درمیان توازن قائم کرنے کی ضرورت بذریعہ شعر خواب دیکھنے کی ضروریات، نفسی توانائی میں اضافہ کرنے کی ضرورت، آئینۂ شعور کو مجلا کرنے کی ضرورت، داخلیت کو تیز کرنے کی ضرورت، اتنی بہت سی باتوں کو شاعری کی ضرورتوں کے تحت لایا جا رہا ہے۔ چناں چہ میں یہ نہیں کہتا کہ ہیگل کی بات تمام تر درست ہے۔ تاہم اس پر سچائی موجود ہے۔ سارتر نے بھی شاعری کو ادب سے الگ کر دیا ہے اور شاعری کو تمام تر تخیل کی شے قرار دیا ہے اور صرف نثر کے ادب کو ادب کہتا ہے۔ ہمارے حالی نے بھی اپنے کسی مضمون میں یہ لکھا ہے کہ اب شاعری چلتی ہوئی نظر نہیں آتی ہے۔ اُن کا یہ احساس اپنی جگہ درست تھا۔ وہ تخیل کی وادی سے نکل کر حقیقت کے میدان میں اتر آئے تھے۔ اس وقت سے شاعری ہمارے یہاں بھی کرب اور بحران میں مبتلا ہے۔ جب کوئی بڑا شاعر، حقیقی فکر، یعنی تاریخ سے نبرد آزما ہونے والی فکر، شاعری کی میڈیم میں کرتا ہے۔ تو وہ خاصا نثر نگار بن جاتا ہے اور چھوٹا شاعر، جو شاعری کا رسیا بنا ہو، یا تو فکر سے محروم رہتا ہے یا معمولی معمولی باتوں کی شاعری کرتا ہے۔ یا پھر شخصی الہام کا سہارا لیتا ہے۔ کیا اس طرح ہیگل کا یہ خیال صحیح ثابت ہو رہا ہے کہ شاعری نثر کو جنم دے رہی ہے یا یہ کہ فرانسیسیوں کی یہ بات صحیح ثابت ہو رہی ہے کہ شاعری موسیقی کی طرف لوٹ جائے گی اور صرف گانے بجانے کی شے، جذبے کی سیرابی کی ایک شے اور تخیل کی شعبدہ گری کی ایک شے ہو کر رہ جائے

گی اور حقیقی فکر یعنی تاریخ سے نبرد آزما ہونے کا کام اس سے نہ لیا جاسکے گا۔ مگر فی الحال چھوڑیے اس بات کو، شاعری ہزار روپ ہے۔ یہ ہمارے وجود کا پیرہن ہے۔ ہائیڈگر تو اسے کاشانۂ وجود قرار دے چکا ہے، یہ کوئی نیا چولا بدل لے گی۔ چناں چہ اس سے زیادہ اہم یہ سوال ہے کہ جب ہم کسی صنف سخن کی روایت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد کیا ہوتی ہے؟

کیا اس سے مراد صنفِ سخن کی خارجی ہیئت کی روایت ہوتی ہے یا اس کی معنوی دنیا کی روایت بھی۔ میری نظر میں اس کا اطلاق دونوں پر ہوتا ہے۔ حالی کے زمانے سے ہم دیکھ رہے ہیں کہ غزل کی پرانی ہیئت میں ایک نئے جہانِ معنی کا اظہار کیا جارہا ہے۔ چناں چہ غزل کی زندگی بہت کچھ رہینِ منت ہے اس بات کی کہ اس میں اظہار معنی پر سے قید و بند اٹھا دی گئی ہے۔ حتیٰ کہ اس کا روایتی انتشار بھی ختم ہو رہا ہے اور اب ایک کوشش اس نظمِ جدید میں تبدیل کیے جانے کی دکھائی دیتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ہر چند کہ روایت کا تعلق صورت اور معنی، دونوں ہی سے ہوتا ہے، لیکن جس تیزی سے تبدیلی اس کے جہانِ معنی میں پیدا ہوتی ہے، اتنی تیزی سے تبدیلی اس کی خارجی ہیئت میں رونما نہیں ہوتی ہے۔ کیوں کہ جدید خیالات کو معروف صورتوں میں دیکھنا لوگ زیادہ پسند کرتے ہیں۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ خارجی ہیئت میں تبدیلی واقع نہ ہوتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو کسی بھی خارجی ہیئت کی کوئی تاریخ نہ ہوتی کیوں کہ تاریخ تو عبارت ہے تغیر و تبدل ہی سے۔

ایلیٹ نے ایک موقع پر یہ کہا ہے کہ شاعر کا ذہن بدلتا ہے، آرٹ نہیں بدلتا، مگر اس موقع پر ایلیٹ نے آرٹ کی کوئی وضاحت نہیں کی مگر ایک دوسرے موقع پر جیمس جوائس کے ناول ''یولی سز'' کے فارم پر تبصرہ کرتے ہوئے انھوں نے کہا۔ خواہ آپ اسے ناول کہیں یا نہ کہیں، اب ناول کا فارم چلتا ہوا نظر نہیں آتا۔ یہاں ایلیٹ فن کار کے ذہن اور اس کے آرٹ کے درمیان بدلتا ہوا رشتہ دریافت کرلیتے ہیں۔ چناں چہ ''یولی سز'' (Ulysses) کے غیر روایتی طرز بیان (Anti-narrative) یعنی شعور کی رَو والے طرز بیان کو دیکھتے ہوئے یہ سمجھاتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں کہ ناول کا بیانیہ انداز بیان (Narrative Diction) اپنی ممکنہ قوت کو صرف کر کے دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ میں ایلیٹ کو ذرا کم ہی اپنی گفتگو کے درمیان برائے آرائش لاتا ہوں۔ یہاں ان کا ذکر بالخصوص اس لیے کیا کہ وہ روایت پرستی یا نو کلاسکیت کے بہت بڑے حامی ہیں۔ جس کی تعریف ان کی نظر میں یہ ہے کہ نئی نسل کے شعرا ماضی کی عظیم شاعری کا جھنڈا اپنی

شاعری میں بلند کرتے ہوئے نظر آئیں۔ یہ تعریف بھی ہے اور ترغیب عمل بھی، اور جب انھوں نے خود انگریزی کے شاعر پوپ کی نقالی شروع کی تو ان کے دوست ازرا پاؤنڈ نے ان کو تنبیہ کی کہ بڑے شاعروں کی پیروڈی لکھنا نہ صرف بڑے شعرا بلکہ فن کی بھی توہین ہے۔ شاعر وہی اچھا ہے جو اپنی کھال میں رہے۔

بہرحال یہاں یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ جب معنی بدلتے ہیں تو اس کے اظہار کی صورت میں تبدیلی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ اظہار اور بیان کے نئے تجربات اس طرح وجود میں آتے ہیں جنھیں جدت کا نام دیا جاتا رہا ہے، لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر تحریر کامیاب ہوجائے تاہم نئے تجربات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔

اِن دنوں چوں کہ ہمارے تنقیدی ادب میں اظہارِ ذات کی بات بیشتر کی جاتی ہے، اس لیے فن شاعری کو ذرا اس رشتے، یعنی اظہارِ ذات کے رشتے سے بھی دیکھنا، جانچنا اور پرکھنا چاہیے۔ ہائیڈگر (Heidegger) نے لکھا ہے کہ "فن سے فن کار ہے، نہ کہ فن کار سے فن۔" اس قسم کے جملوں سے فن کی قدامت تو ظاہر ہوتی ہے، لیکن یہ بات ظاہر نہیں ہوتی ہے کہ انسان اپنے فنون اور ہنر کا خالق نہیں۔ کسی فن کی تاریخ اگر ماضی کے دھندلکے میں ملفوف ہوگئی ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا ہے کہ شاید فن کسی پُراسرار طریقے سے انسان کو ملا ہے اور انسان اس کا موجد نہیں ہے۔

فنون لطیفہ کی اصل کو سمجھنے کا ایک طریقۂ کار یہ بھی ہے کہ ہم اس فن کی اندرونی ضرورت کو بھی سمجھیں، اگر موسیقی کی اندرونی ضرورت یا اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں نہ ہوتا تو اس کا وجود میں آنا ممکن نہ ہوتا۔ موسیقی اس لیے وجود میں آئی اور اس نے معروضی صورتیں اختیار کیں کہ اس کی ضرورت ہمارے حواس کی دنیا میں ہے۔ یہ ایک الگ مسئلہ ہے کہ موسیقی سے کیا کیا کام تاریخ میں لیے جاتے رہے ہیں یا یہ کہ اس سے کیا کیا کام لیے جاسکتے ہیں۔ اب تو موسیقی سے پودوں اور جانوروں کے امراض کا علاج بھی کیا جارہا ہے، لیکن موسیقی کچھ ان کاموں کے لیے وجود میں نہیں آئی، وہ اس لیے وجود میں آئی کہ اس کی ضرورت، اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں تھا۔ وہ جو ایک گوش نغمہ نیوش ہم نے پایا ہے، وہ جو ایک احساسِ آہنگ اور ہارمونی ہماری فطرت میں ہے، ہماری قوت سامعہ کو نصیب ہوا ہے، اس قوت کی تحصیل اور اس کی تسکین کے لیے موسیقی وجود میں آئی۔ موسیقی ہمارے احساسِ آہنگ اور ہارمونی کی ایک

معروضی صورت ہے، چناں چہ کوئی اور خدمت انجام دینے سے پہلے اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا یعنی ہماری قوت سامعہ کو لذت بخشنا موسیقی کا لازمی کام ہے۔ اس خدمت کے بغیر وہ موسیقی نہیں بلکہ کھڑاگ ہے۔

اس طرح کی بات شاعری سے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے۔ مگر شاعری کے ساتھ یہ دشواری ہے کہ اس کا تعلق کسی ایک حس سے نہیں بلکہ ہماری متحدہ حسیات سے ہے۔ یہ ہمارے تمام حواس ظاہری اور حواس باطنی سے تعلق رکھتی ہے پھر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بہت نمایاں طور سے اس کا تعلق موسیقی، تخیل، خیال (Idea) اور جذبے سے ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ کہنا ہے کہ اس کا بیشتر تعلق دنیائے مجاز اور عالم خواب سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کا نمایاں تعلق ان ساری موخرالذکر باتوں سے بھی ہے کیوں کہ ابتدائی عہدوں میں جہاں تک سراغ ملتا ہے، شاعری سحر انگیزی کا ایک فن تھی۔ جادو، ٹونے سے اس کا گہرا تعلق تھا، چناں چہ یہی سبب ہے کہ اس فن میں موضوع معروض کے ساتھ متحد ہوجاتا ہے۔ دونوں ایک وحدت میں تبدیل ہوجاتے ہیں، جو باتیں غیر حقیقی، تخیلی اور خیالی ہوتی ہیں، وہ حقیقی معلوم ہونے لگتی ہیں۔ شاعری آج بھی کیمیا اثر اور سحر انگیز ہے، اگر وہ واقعتاً شاعری ہے۔ چناں چہ اسے کسی خارجی مقصد کو پورا کرتے ہوئے خواہ اس مقصد کی تکمیل پنہاں ہو یا عریاں، اسے ہماری اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا ہے کہ وہ اپنی سحر انگیزی سے ہمیں ایک ایسی دنیا میں لے جائے، ایک ایسی کیفیت سحر زدگی سے دوچار کردے کہ ہم آئیڈیلسٹک باتوں کو حقیقی روپ میں دیکھ سکیں۔ شاعری ہماری تحصیلِ ذات کا ذریعہ بن جائے۔ شاعری تواجدِ ذات اور بالیدگیِ ذات کا ذریعہ بن جائے۔ اس ضرورت کو پورا کیے بغیر وہ شاعری نہیں بلکہ شاعری سے کچھ کم ہوگی۔ اچھی شاعری سے یہ دونوں مقاصد یعنی احساسات کی بالیدگی یا تسکینِ روح کے مقصد کے ساتھ ساتھ سماجی مقاصد، جن کا ذکر اوپر کیا جاچکا ہے، بیک وقت بلاامتیاز این و آں پورے ہوتے ہیں۔ یہیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ شاعری ایک زبان بھی ہے، اور وہ زبان کے فریضے کو نظرانداز نہیں کرتی ہے۔ زبان کے فریضے کو ادا کیے بغیر شاعری مہمل ہے۔ اظہار تابع ابلاغ ہے۔ مہارتِ زبان یہ ہے کہ ابلاغ آسان ہوجائے۔ عجز کا نام شاعری نہیں۔ ابہام بے شک اس کا زیور ہے لیکن عجز نہیں۔ مگر اظہارِ ذات کی نسبت سے فن کی یہ تشریح ادھوری رہ جائے گی، اگر ذات کی تشریح نہ کی جائے۔ شعر و شاعری کے مباحث میں ہمارے شعرا، اکثر اظہارِ ذات کی باتیں کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، لیکن وہ یہ

نہیں بتاتے کہ ان کی مراد ذات سے کیا ہوتی ہے۔ وہ اس سے مراد صرف ''مَیں''، ''اَنا'' لیتے ہیں یا کچھ اور بھی۔ فرد صرف ''میں'' ہی نہیں بلکہ اپنی نوع یا ''کل'' کا ایک جزو بھی ہوتا ہے۔ چناں چہ شعر و شاعری سے متعلق بہت سے نظریاتی اختلافات ذات کی تفسیر اور تشریح سے بھی تعلق رکھتے ہیں۔ دور حاضر میں جو وجودی یا ''موجودہ جدیدیت'' ہے اس کی اساس بعض فلسفیانہ مبادیات پر ہے۔ ان میں سے ایک یہ ہے کہ کسی فرد کا کوئی جوہر (Essence) ہستی سے پہلے نہیں ہوتا ہے۔ یعنی فرد ہستی سے متصف ہونے کے بعد اپنا کوئی جوہر پیدا کرتا ہے۔ چناں چہ جوہر ذاتی کی نسبت سے کوئی بھی فرد کسی دوسرے فرد کے ساتھ کوئی بھی چیز مشترک نہیں رکھتا ہے جس کی بنیاد پر اس کی نوعی تخصیص ہو سکے۔ چناں چہ وہ تمام تر تنہا ہے۔ اس کا کوئی ثانی یا نظیر نہیں۔ اس کے برعکس ارسطالیسی علم الوجود (Ontology) میں، انسان ایک نوعی فرد ہے۔ وہ شعور ذات سے متصف ہونے کی وجہ سے ایک فرد یعنی دوسروں سے مختلف ہی نہیں بلکہ اپنی نوع کا ایک نمائندہ فرد بھی ہوتا ہے۔ وہ بہت سی چیزیں اپنی نوع کے ساتھ مشترک رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ایک دوسرے کو سمجھتے ہیں اور ایک دوسرے کے غم اور خوشی میں شریک ہوتے ہیں اور جہد اللبقا میں ایک دوسرے کے ساتھ تعاون سے کام لیتے ہیں، چناں چہ جب وہ از روئے شعور ذات اپنے اندر دیکھتا ہے تو اپنے ذہن اور اپنے نفس کے آئینے میں دوسروں کو بھی دیکھتا ہے۔ اور جب وہ دوسروں کی حرکات وسکنات، محرکات وعوامل پر غور کرتا ہے تو وہ ان کی تصویر میں خود اپنے کو بھی دیکھتا ہے، کیوں کہ فرد، نوعی فرد ہونے کے باعث صرف منفرد اور یکتا ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کی تمثال بھی ہے۔ اس کی انفرادیت اس کی اجتماعیت کی رہینِ منت ہے۔ کوئی بھی فرد دوسرے فرد سے اتنا انوکھا نہیں ہوتا ہے کہ اس پر اس کی نوع کی عمومی خصوصیت کا اطلاق نہ ہو سکے۔ چناں چہ انھی مشترکہ خصوصیات یا مشترکہ ذہن یا سماجی شعور کی وجہ سے وہ ایک دوسرے کے جذبات اور خیالات کو سمجھتے ہیں اور جس کی بنیاد پر وہ ایک مجلسی زندگی بسر کرتے رہتے ہیں۔ ان سارے کاموں کا وسیلہ زبان ہے جو کسی ایک فرد کی ایجاد نہیں اور جو نہ کسی عمرانی معاہدے کی صورت میں وجود میں آئی ہے، بلکہ یہ اس کے تعاون اور شرکتِ ذہنی سے وجود میں آئی ہے۔

قبل اس کے کہ انسان نے کوئی اوزار ایجاد کیا ہو، اس نے زبان کو مقاصدِ حیات کی تکمیل میں، بہ حیثیت اوزار استعمال کیا ہے، اس کا مجتمع ہونا کسی مقصد کے حصول کے لیے، زندگی کا یہ ، لین مقصد زبان کے ذریعے حاصل ہوا ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ زبان شعور کی

معروضی صورت ہے اور شعور زبان کی داخلی حقیقت ہے، ان میں سے کوئی بھی موخر یا مقدم نہیں ہے۔ زبان جہاں لوگوں کو مجتمع کرنے، باہم گفتگو کرنے، محفل اور مجلس کا ایک ذریعہ ہے، علم و عرفان اور سحر کاری کا ایک ذریعہ ہے، وہاں وہ خلوت کدۂ ذات میں خود اپنے سے ہم کلام ہونے یا خود بینی کا بھی ایک ذریعہ ہے۔ شاعری ان دونوں عمل کا مظہر رہی ہے، مگر کیٹس کی یہ بات غلط بھی نہیں ہے کہ ہمارے بہترین نغمے خلوت کدۂ غم کے رہے ہیں۔ کیوں کہ اس عالم میں انسان، بلکہ یوں کہیے کہ خلوت کدۂ ذات میں وہ اپنی ذات کے آفاقی یا کائناتی رشتے یا جوہر کو زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتا ہے۔ چھوڑیئے غم کو کہ اب غم دنیا سے گھٹتا بھی جارہا ہے۔ طرب انگیزی کا (Cult) بڑھتا جارہا ہے، اور یہ برا بھی نہیں ہے۔ مگر یہ بات یاد رکھیے کہ شاعری تمام تر بیداری اور جد و جہد کی شے نہیں ہے بلکہ عزلت نشینی، تفکر، گیان دھیان کی بھی شے ہے۔ انسان جہاں فطرت سے الگ ہوتا ہے، وہاں اس کے ساتھ متحد بھی ہوتا ہے۔ اس کا یہ بھی عمل داخلی اور خارجی، دونوں ہی ہے۔ بہر حال یہاں یہ بات نتھر کر کچھ سامنے آئی کہ فرد ایک تمام تر اتفاقیہ غیر مربوط فرد، تاریخ سے غیر مربوط فرد، کائنات سے غیر مربوط فرد، وجود (Being) سے غیر مربوط فرد نہیں ہے۔ بلکہ اپنی نوع کا اور اپنے معاشرے کا ایک مربوط اور نمائندہ فرد ہوتا ہے۔ تاریخ اور کائناتی وجود سے ایک منطقی ربط رکھتا ہے۔ چناں چہ جب دورِ حاضر کی وجودیت انسان کی مجلسی فطرت سے انکار کرتی ہے، اس کے سماجی وجود سے انکار کرتی ہے، ان کے درمیان کسی مشترک ذہن اور شعور کے وجود سے انکار کرتی ہے، اور اس بات پر غور نہیں کرتی کہ شعورِ ذات اصل میں سماجی شعور ہے۔ کیوں کہ انسان نے شعورِ ذات، سماجی زندگی کے عمل میں حاصل کیا ہے تو وہ انسانی وجود کا ایک پُر مذاق اور سطحی مطالعہ پیش کرتی ہے، اب وجودیوں کے چند بیانات اس سیاق وسباق میں انسان کے بارے میں ملاحظہ ہوں۔

آدمی کو وجود کے گھورے پر پھینک دیا گیا ہے جہاں نیستی نے اسے اپنے حصار میں لے لیا ہے، اس کی تنہائی کے سماجی اسباب نہیں جنھیں دور کیا جاسکے۔ وہ تنہا از روئے وجود ہے، اس کی اس تنہائی کا کوئی مداوا نہیں۔ غیر اس کا دشمن ہے اور وہ اس سے بالکل خارج میں ہے۔ ان کے درمیان کوئی اندرونی رشتہ ذہن یا شعور کا نہیں ہے اور نہ کوئی رابطہ زبان اور سماجی رشتوں کا ہے۔ وہ ایک دوسرے کے احساسات میں شریک نہیں ہوسکتے ہیں بلکہ ایک دوسرے کو دشمن کی طرح گھورتے رہتے ہیں اور اس تاک میں رہتے ہیں کہ کیوں کر ایک دوسرے کو مقصود بالذات

سے شے متصرفہ میں تبدیل کردے۔ اسے وہ اپنے تصرف میں لائے۔ اس طرح ایک غیر منعکس شیشہ ان کے درمیان حائل رہتا ہے۔ وہ نہ تو ایک دوسرے کے لیے آئینہ ہیں اور نہ ایک دوسرے کی تمثال۔ اس وجودی صورت حال میں، جہاں غیر اس کا دشمن ہے اور اس کے لیے جہنم بنا ہوا ہے۔ اور وہ خود نیستی کے خول میں مقید ہے، اس کے لیے اس زندگی میں بجز خوف و ہراس، خوف و دہشت، تشویش اور پریشانی، اکتاہٹ اور تنہائی، جبر و اکراہ کچھ بھی نہیں ہے۔ انسان جیسا کہ آج ہے ویسا ہی وہ ماضی میں تھا۔ اور ویسا ہی ہمیشہ وہ مستقبل میں رہے گا۔[1] کوئی بھی تغیر و تبدل اس کی زندگی میں نہیں ہے۔ وہ نیستی کے ایک خلائے محیط میں گھرا ہوا ہے، جہاں ہر شے ساکن اور ساکت ہے اور اس گنبدِ بے در سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ کوئی مداوا، کوئی امید نہیں۔

چناں چہ 'یورپی جدیدیت' کا ایک مشہور شارح اور شاعر گاٹ فرائڈ بن، (Gott Fried Benn) اپنے ایک مضمون میں ''کیا فن کار دنیا کو بدل سکتے ہیں'' لکھتا ہے:

> ''میرا خیال ہے اور یہ بات کسی بھی باہمت آدمی کے لیے بڑی انقلابی ہوگی۔ اگر وہ یہ سچائی دنیا والوں تک پہنچا سکے کہ تم وہ ہو جو کچھ کہ تم ہو، اور تم کبھی بھی اس سے مختلف نہیں ہو سکتے ہو۔ یہ ہے تمھاری زندگی، اور یہ رہے گی ہمیشہ تمھاری زندگی۔ ایک دولت مند آدمی علاج معالجے سے اپنی زندگی کو کچھ طول دے سکتا ہے، جو صاحب اقتدار ہے وہ کبھی کوئی غلط کام نہیں کرتا ہے، جو طاقت ور ہیں وہی حق کو تسلیم کراتے ہیں۔ یہی تاریخ (ماضی) بتاتی ہے، یہی حال ہے۔ اس کے جسم سے چمٹ جاؤ، اس کو کھاؤ اور مر جاؤ۔'

بنؔ (Benn) کے ان خیالات میں خاصی تلخی ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام کے جبر و استحصال کے خلاف اور اس کی پیدا کردہ کلی (Total) بے گانگی کے خلاف ان جملوں میں ایک شدید ردعمل ہے اور ساری باتیں طنز کے لب و لہجے میں کہی گئی ہیں، لیکن غالباً اس سے کسی کو بھی انکار نہیں ہوگا کہ اس قسم کے غم و غصے کا اظہار ایک قسم کی متحرک مجہولیت ہے۔ اس متحرک مجہولیت میں بظاہر حرکت نظر آتی ہے، لیکن سفر مفقود ہوتا ہے۔ سفر پیدا کہاں سے ہو،

---

[1] سارتر کا فلسفہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ تاہم کچھ باتیں سارتر اور وجودیوں کے درمیان قدرِ مشترک کی بھی ہیں۔ (مصنف)

جب کہ ان کے یہاں کوئی تاریخی تناظر نہیں ہے، جب کہ ماضی کا کوئی شعور نہیں ہے۔ وجودیت میں ماضی کا کوئی شعور نہیں۔ صرف حال اور مستقبل ہے اور جو مستقبل ہے وہ ایک امر اتفاقی ہے نہ کہ حال کا کوئی منطقی ارتقا۔ ان کی نظر میں نہ تو ہستی وابستۂ قانون ہے اور نہ کائنات، چناں چہ وہ تو اس سے بھی انکار کرتے ہیں کہ فرد کا کوئی رشتہ اسلاف اور اخلاف سے بھی ہو سکتا ہے۔ ان کے تصور کا فرد نہ صرف اپنے کل سے، اپنی اجتماعی زندگی سے غیر مربوط اور منقطع ہوتا ہے، بلکہ اپنے اسلاف اور اخلاف سے بھی۔ چناں چہ گاٹ فرائڈ بن (Gott Fried Benn) اپنے ایک شعر میں کہتا ہے، جس کا ترجمہ یہ ہے: ''دانا تغیر اور ارتقا سے نابلد ہوتے ہیں، ان کے اخلاف ان کی دنیا سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔''

روایت کا شعور اسلاف اور اخلاف، دونوں ہی کے رشتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ جب کہ دورِ حاضر کے وجودیوں کے فلسفے میں اسلاف اور اخلاف کے درمیان کوئی رشتہ ناتا ہی نہیں تو پھر نفی روایت اور نفی ادب ان کا جزوایمان کیوں نہ ہو۔ یہاں یہ یاد رہے کہ نفی روایت، روایت شکنی سے مختلف شے ہے۔ روایت شکنی اضافہ روایت، تخلیقِ روایت کا عمل ہے اور نفی روایت نفی حیات ہے۔

روایت، جیسا کہ میں نے پہلے بتایا، صرف ایک پیمانہ، ایک کی بورڈ (Key Board) سروں کی جدول ہی نہیں جو نئے نغمات کی تخلیق کے لیے کارآمد ہو، وہ ان تجربات کا بھی نچوڑ پیش کرتی ہے جو اظہارِ خیالات کی کوششوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس عمل میں کوئی فارم (ہیئت یا صورت) خیال سے متحد ہو جاتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے غماز بن جاتے ہیں۔ تو پھر وہ فارم صدیوں تک اپنا جادو جگاتا رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہیئت کئی جہانِ معنی کو نہار جاتی ہے چناں چہ کسی روایت کا انتخاب بذات خود اس بات کو متعین کرتا ہے کہ فن کار اپنے ماضی سے اور اپنے معاشرے کے لوگوں سے کس قسم کا رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ انھیں اپنے جذبات اور خیالات میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ یا ان سے بے نیاز ہو کر اور اپنے ماضی سے بھی منقطع ہو کر اپنی کوئی انوکھی راہ نکالنا چاہتا ہے۔ جو صرف اس کے لیے جیسا کہ جدیدیت کے فن کاروں کا ایک نعرہ یہ بھی ہے کہ فن کار صرف فن کاروں کے لیے ہوتا ہے نہ کہ غیر کے لیے۔ لیکن عجب معاملہ یہ ہے کہ وہ اسے مسلط غیروں ہی پر کرتے ہیں۔ جدیدیت کے ان فن کاروں کے برعکس وہ ادیب اور شاعر جو اپنے معاشرے کے لوگوں کو ساری دنیا کے لوگوں کو اپنے خیالات اور

جذبات میں شریک کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کسی نہ کسی مقبول عام (Popular) روایت کا سہارا لیتے ہیں۔ ایک ایسی روایت کا جو اہل محفل سے ذریعۂ ارتباط کا کام دیتی ہے۔ یہ بڑا انتخابی کام ہے۔ یعنی اس کے انتخاب کرنے میں دقت پیش آتی ہے۔ جو لوگ کسی روایت میں گفتگو کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کو برقرار نہیں رکھ پاتے ہیں یا یہ کہ اس روایت میں اضافہ نہیں کر پاتے ہیں، وہ اپنے کو روایت کے سمندر میں غرق بھی کر دیتے ہیں۔ بار ہا دہرائی ہوئی باتوں کو دہرانے لگتے ہیں۔ میر و غالب کی نقالی شروع کر دیتے ہیں۔ مصحفی اور آتش کی نقالی شروع کر دیتے ہیں۔ جرمنی میں نیوکلاسیزم کسی زمانے میں تخلیقی قوت کی حامل رہی ہے۔ چناں چہ اگر نقالی تخلیقی قوت کے ساتھ ہو، کچھ زیادہ بری نہیں، لیکن بری نقالی میں تو شاعر کا اپنا چہرہ بھی بگڑ جاتا ہے۔ فرانس میں نیوکلاسیزم، تخلیقی قوت کے حق میں مضر ثابت ہوئی۔ چناں چہ اسی وجہ سے وہاں کے شعرا نیوکلاسیزم کو چھوڑ کر ''جدیدیت'' یعنی بودلیئر'' کی جدیدیت کی طرف بڑھے، لیکن فرانس کی اس جدیدیت، اور جرمنی کی ''اظہاریت'' کے متوازی ایک دوسری روایت انقلابی رومانیت اور حقیقت نگاری کی بھی یورپ میں تیزی سے بڑھی اور ان دونوں نے ساری دنیا کو ایک ایسے ادب سے روشناس کیا، جس کا تعلق فرد کی خلوت ہی سے نہیں بلکہ اس کی محفل سے بھی تھا، جس میں تحریک مجہول (Passive Activity) نہیں، بلکہ ایک سفر منزل کی طرف ہے۔ حرکت کے ساتھ ساتھ سفر بھی ہے۔ یہ دونوں ادبی روایتیں، شاعری کی دنیا میں بالخصوص، انقلابی رومانیت کی روایت اور افسانوں اور ناولوں میں حقیقت نگاری کی روایت، جو اب ہمارے ادب اور شاعری کی مضبوط روایتیں ہیں، انھیں بہت کچھ ہم نے مغرب سے مستعار لیا ہے۔ جب ہم نے ناول کا فارم قرض لیا، تو پھر اس کے ساتھ ساتھ سروینٹیز (Cervantes) ڈکینس (Dickens) اسکاٹ اور پھر فرانس اور روس کے ناول نگاروں کے بیانیہ ڈکشن کی روایت یعنی عوامی زندگی اور معاصر زندگی کو پیش کرنے کی روایت بھی قرض لینی پڑی۔

انیسویں صدی کے نصف آخر کے زمانے میں ہمارا ادب ایک بڑے پیمانے پر مغربی ادب اور افکار سے متاثر ہوا۔ چناں چہ ہم نے جہاں صحافت نگاری ''جرنلزم'' مضمون نگاری وغیرہ مغرب سے سیکھی، وہاں ناول نگاری، جدید افسانہ نگاری اور ڈراما نگاری وغیرہ بھی مغرب سے سیکھی۔ جدید شاعری کی روایت اس عمل سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ اس پر بھی مغرب کا پیوند صاف نظر آتا ہے۔ لیکن اب ہم نے جدید شاعری کی ایک مضبوط روایت تخلیق کر لی ہے۔ جسے اب

اردو کی جدید شاعری کا نام دیا جاتا ہے، چناں چہ آج بہت سے تجربات ہماری ان ادبی روایات کے میدان میں کیے جا رہے ہیں۔ غزل کی روایت میں ہیئت کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے بہت سی نئی باتیں جہانِ معنی میں دیکھنے میں آتی ہیں۔ اور اب تو کچھ تجربے ہیئت میں بھی کیے جا رہے ہیں۔ اس غزلیہ شاعری کے پہلو بہ پہلو ایک روایت جدید منظومات کی ہے، جو نئے استعاروں، نئی تشبیہات اور امیجز میں بامعنی گفتگو کرنے کی ہے اور اہل محفل کو اپنے جذبات اور خیالات میں شریک کرنے کی ہے۔ یہ جدید شاعری قدر آفریں اور حیات پرور ہے۔ اس کے پہلو میں ایک جوئے کم آب یا گم آب کے مانند "جدیدیت" یا نیستی محض کی شاعری بھی نظر آتی ہے۔ وجودیت ایک ہم عصر فلسفہ ہے، اور اسے بھی فلسفۂ حیات (Existentialism) کا نام دیا گیا۔ اس فلسفے سے بہت زیادہ الرجک (Allergic) ہونے کی بھی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ کیوں کہ شاعری میں فلسفہ نہیں بلکہ زندگی اہم ہوتی ہے اور جہاں زندگی ہے وہاں موت بھی ہے۔ غالب "دستنبو" میں لکھتے ہیں: "نیستی محض بخشندۂ ہستی است" پھر کیوں نہ کچھ نیستی کو بھی ہم ہستی میں شامل کرلیں۔ اس سے منظرِ ہستی کچھ اور کشادہ ہو جائے گا۔ بقول غالب:

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یا رب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

○

(نقد حرف: پروفیسر ممتاز حسین، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

جدیدیت آج کے تناظر میں

آج سے کوئی تیس پینتیس سال پہلے جب ہمارے یہاں جدیدیت کا دور دورہ ہوا تو مخالف حلقوں کی طرف سے کئی سخت معاندانہ باتیں کہی گئیں۔ جدیدیت مخالف مبصرین کے خیالات کو مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

1. جدیدیت دراصل ترقی پسندی کی ضد اور مخالفت میں وضع کی گئی ہے۔
2. جدیدیت سماجی ذمہ داری سے انکار کرتی ہے، زندگی سے اس کا کوئی ربط نہیں۔
3. جدید ادب کا قاری سے کوئی رشتہ نہیں۔ یہ ابہام بلکہ اہمال کا شکار ہے۔ جدید تحریریں کسی کی سمجھ میں نہیں آتیں۔
4. جدیدیت غیر انسانی دوست خیالات کی مبلغ ہے۔
5. یہ دراصل ایک سامراجی سازش اور عوام کو گمراہ کرنے کی کوشش ہے۔
6. جدیدیت کو احساس مرگ، احساس زیاں، مایوسی، تنہائی وغیرہ منفی خیالات سے مریضانہ حد تک دلچسپی ہے۔ یہ زندگی کے صحت مند عناصر سے انکار کرتی ہے۔

تنقید و تعریض کے اس غوغا کے باوجود 1970 آتے آتے قریباً ہر شخص جدیدیت کا ہم نوا نظر آنے لگا تھا اور کٹر ترقی پسندوں کی تحریروں میں بھی جدیدیت کے افکار کی جھلک صاف دکھائی دینے لگی تھی۔ حتیٰ کہ بعض ترقی پسندوں نے یہ بھی کہہ ڈالا کہ سچی جدیدیت اور ترقی پسند ایک ہی شے ہے۔ بعض نے کہا کہ جدیدیت دراصل ترقی پسندی کی توسیع ہے اور ہر ادب اپنے زمانے میں جدید ہوتا ہے، کسی خاص ادب یا انداز کی کیا تخصیص ہے؟ غرض یہ بات سب لوگوں پر پوری طرح واضح تھی کہ جدیدیت سے ہزار اختلاف کے باوجود اور جدیدیت کو ہزار منفی یا غیر صحت مند قرار دینے کے باوجود، ادب کا رجحان جدیدیت کی ہی طرف ہے اور آج وہی ادیب

معاصر ادبی منظرنامے کا حصہ بن سکتا ہے جو نئے افکار و رجحانات سے صرف نظر نہ کرتا ہو۔

جدیدیت موافق حلقوں نے مخالفوں کا جواب بھی دیا اور بعض بعض معاملات میں اپنے تصورات پر نظر ثانی بھی کی۔ مثلاً جدیدیت کی موافقت میں بعض باتیں حسب ذیل کہی گئیں:

1. جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔ جدیدیت ایک رجحان ہے اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں۔ لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں، بلکہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔
2. جدیدیت کے لیے سماجی شعور یا سماجی ذمہ داری کوئی مسئلہ نہیں۔ تمام ادب سماج اور معاشرہ ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ ہاں جدیدیت کو سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں اور نہ وہ کسی سیاسی مسلک کی رہنمائی قبول کرتی ہے۔ سیاسی وابستگی یا سیاسی رہنمائی کو قبول کرنے کے نتیجے میں فنکار کی آزادی رائے اور آزادی فکر پر ضرب پڑتی ہے اور جدیدیت کا بنیادی موقف آزادی اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔
3. جدید تحریریں اس لیے مشکل ہیں کہ پڑھنے والوں کے ذہن ابھی ان سے آشنا نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر نئی تحریر، ہر نیا خیال، ہر نیا طرز فکر، اکثر لوگوں کو مشکل لگتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ اشکال اور ابہام اضافی چیزیں ہیں۔ جدید ادب قاری سے کہتا ہے کہ وہ اپنا معیار بلند کرے۔ جدید ادب کو قاری کی خوشی سے زیادہ اپنے تخلیقی شعور کی سچائی منظور ہے۔
4. جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے لیکن جدیدیت ان فلسفوں کے خلاف ہے جو دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔ جدیدیت ان تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔
5. اگر جدیدیت اس لیے سامراجی سازش ہے کہ وہ ترقی پسند نظریۂ ادب کی منکر ہے تو ترقی پسند نظریۂ ادب (یعنی مارکسیت) بھی سیاسی مفادات کی پابندی پر مجبور ہے۔ لہٰذا اسے بھی کسی سازش کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔
6. یہ درست ہے کہ جدید فنکاروں کے یہاں تنہائی، شعور مرگ، مایوسی وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے لیکن یہ باتیں جدیدیت کی خصوصیات ہیں، صفات نہیں۔ یعنی اگر جدید فنکار اپنے تجربہ ذات کی بنیاد پر کوئی بات کہتے ہیں تو یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر وہ شخص جدید ہے جس کے یہاں تنہائی، احساس ذات وغیرہ ہو اور جس کے یہاں یہ چیزیں نہ ہوں وہ

جدید نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت فارمولا ادب سے انکار کرتی ہے۔

اوپر جو باتیں میں نے عرض کیں انھیں جدیدیت کی بنیادی باتوں کا لب لباب کہا جاسکتا ہے۔ اگر ان میں سے کسی بات پر آج کسی کو شک ہو یا کسی بات کے بارے میں کوئی کہہ سکتا ہو کہ آج کے ادب میں ان باتوں کا ظہور نہیں، تو بے شک ہم کہہ سکتے ہیں کہ جدیدیت ازکار رفتہ ہوچکی ہے اور آج کے تناظر میں جدیدیت پر ازسرنو غور کرنے کی ضرورت ہے۔ یا جدیدیت کے بعد کسی اور طرز فکر یا اسلوب کو بروئے کار لانے اور قائم کرنے کی ضرورت ہے لیکن ظاہر ہے کہ موجودہ ادب جن تصورات سے عبارت ہے وہ سب تصورات جدیدیت ہی کے لائے ہوئے ہیں اور جدیدیت ہی کے قائم کردہ ہیں۔ مثلاً آج کون ہے جو ادیب کی آزادی اظہار کا منکر ہو؟ آج کون ہے جو ادب میں ابہام، اشاریت، علامت اور علامت کی پیدا کردہ دبازت اور گنجان پن کا قائل نہ ہو، آج کون ہے جو ادیب کو کسی مخصوص سیاسی مسلک کو پابند بنانا ضروری سمجھتا ہو؟ آج کون ہے جو ادب کو جانچنے کے لیے غیرادبی معیاروں کو بروئے کار لانا بہتر سمجھتا ہو؟

ظاہر ہے کہ ایسا کوئی نہیں۔ لہٰذا یہ ظاہر ہے کہ آج بھی ادب کے بارے میں جو نظریہ ہماری تخلیقات میں جاری و ساری ہے وہ جدیدیت ہی پر مبنی ہے۔ ایسی صورت میں بدلے ہوئے تناظر کی بات کرنا محض غلط فہمی پھیلانا ہے۔ ہاں چند باتیں ایسی ہیں جو مرور ایام کے تقاضے کے تحت آج کے ادبی منظرنامے میں قابل لحاظ ہیں:

1. جدیدیت کی لائی ہوئی سنسنی اب ختم ہوچکی ہے۔
2. جدیدیت نے جو نئے مسائل اٹھائے تھے ان پر کھل کر بحث ہوچکی ہے۔ اب ان بحثوں میں وہ شدت اور وہ گرمی باقی نہیں جو تیس برس پہلے نمایاں تھیں۔
3. ترقی پسند اور پھر مارکسزم کے مکمل زوال کے باعث جدیدیت اور ترقی پسندی میں کوئی ٹکراؤ باقی نہیں کیوں کہ فریق ثانی (ترقی پسند) کا وجود ہی نہیں رہ گیا اور
4. جدیدیت میں پہلی سی نومسلموں والی شدت بھی نہیں رہ گئی۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدیدیت کی جگہ اب مابعد جدیدیت Post Modernism اور وضعیات Structuralism اور پھر مابعد وضعیات Post Structuralism نے لے لی ہے۔ اس میں پہلی بات غور کرنے کے قابل یہ ہے کہ اگر ہمارے یہاں ادبی تخلیق کے طریقے اور اصول ابھی وہی ہیں جو جدیدیت کے زمانے میں متعین ہوئے تھے تو پھر یہ کہنا کہاں تک

درست ہے کہ جدیدیت اپنی کرسی خالی کر چکی ہے؟ دوسری بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کا آغاز بعض لوگ (مثلاً اہاب حسن) مغربی جدیدیت کے ساتھ ہی ساتھ یعنی 1920 کے آس پاس بتاتے ہیں پھر اسے جدیدیت کے بعد آنے والا رجحان کس طرح قرار دے سکتے ہیں؟ تیسری بات یہ ہے مابعد جدیدیت کوئی ادبی نظریہ نہیں بلکہ فکری صورت حال ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت کے بعد کوئی نیا ادبی نظریہ سامنے آیا ہو جسے ہم مابعد جدیدیت کہیں۔ مابعد جدیدیت دراصل عدمیت Nihilism پر مبنی تصور ہے کہ انسان کی نجات ممکن نہیں۔ جدیدیت کا موقف یہ ہے کہ انسان کی نجات تخلیقی کارگذاری میں ہے۔ رہے وضعیات اور مابعد وضعیات تو وہ ادب کو پڑھنے کے طریقے ہیں، ادب بنانے کے نہیں۔ یعنی وہ ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ کون سا ادب اچھا ہے اور کیوں؟ نہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ وہ کون سے طریقے ہیں جن پر عمل کر کے ہم وہ چیزیں بنا سکتے ہیں جنھیں ہمارا معاشرہ (یا کوئی بھی معاشرہ) تخلیقی ادب یا 'فن پارے' کا نام دیتا ہے جن باتوں کی بنا پر ہم کسی تحریک کو ادب کہتے ہیں اور پھر دو مختلف تحریروں میں ادبی تضاد اور امتیاز قائم کرتے ہیں ان کے بارے میں وضعیات یا مابعد وضعیات ہمیں کوئی اطلاع نہیں فراہم کرتی۔

اس کو یوں سمجھیے کہ تخلیقی ادب کے کچھ اصول ہمارے کلاسیکی ادیبوں کے پاس تھے۔ پھر حالی اور آزاد کے زیر اثر کلاسیکی اصول مسترد ہوئے اور نئے اصول بنے۔ پھر ترقی پسندی کے زیر اثر حالی و آزاد والے اصولوں میں رد و بدل ہوا۔ کچھ مزید نئے اصول بھی بنے۔ سب سے آخر میں جدیدیت نے اپنے اصول بنائے جو حالی و آزاد اور ترقی پسندی دونوں سے مختلف تھے اور بعض معاملات میں کلاسیکی ادیبوں سے بھی متغائر تھے۔ وضعیات یا مابعد وضعیات نے بعض بڑی بیش قیمت باتیں ضرور کہی ہیں۔ بقول جاتھن کلر وضعیاتی شعریات دراصل ایک نظریہ قرأت ہے۔ اردو میں ان نئے نظریات قرأت کا ورود نیک فال کا حکم رکھتا ہے۔ لیکن ان سے تخلیقی ادب میں کوئی تبدیلی شاید نہ پیدا ہوگی۔

عرصہ ہوا سلیم احمد نے لکھا تھا کہ جدید شاعری نامعقول شاعری ہے کیونکہ جن اسالیب اور جن ہیئتوں میں یہ لکھی جاتی ہے، وہ ہمارے زمین اور ہمارے ملک کے اسالیب اور ہیئتیں نہیں ہیں بلکہ باہر سے درآمد کیے گئے۔ بقول سلیم احمد دساور کا مال ہونے کے باعث وہ ہمارے آب و ہوا اور مٹی میں پھل پھول نہیں سکتے۔ لہٰذا انھیں وہ مقبولیت نہیں حاصل ہو سکتی جو ہماری اپنی اصناف کو حاصل ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ تاریخ نے یہ بات غلط ثابت کر دی ہے اور جدید

شاعری نے گزشتہ تیس چالیس برسوں میں جو طرزیں اختیار کی ہیں وہی بیشتر معاصر منظر پر حاوی ہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ خود وہ اصناف و اسالیب جن کی وکالت سلیم احمد کر رہے تھے بہرحال فارسی سے مستعار ہیں۔ ہماری زبان نے انھیں اپنا لیا ہے اور یہ ہماری زبان کو راس آئے، ہماری زبان انھیں راس آئی۔ لہٰذا اب وہ سب ہیئتیں اور طرز ہمارے ہو گئے۔ علیٰ ہٰذا القیاس، جدید شاعری نے جو اسالیب اختیار کیے ہیں وہ ہماری زبان کو راس آ رہے ہیں بلکہ راس آ گئے ہیں۔ لہٰذا ان کے بارے میں اب یہ سوال اٹھانا کہ وہ دیسی ہیں یا بدیسی، غیر ضروری بات معلوم ہوتی ہے۔

یہ سب تو درست ہے لیکن سچی بات تو یہ ہے کہ سلیم احمد کی بات اس وقت میرے دل میں کھٹک ضرور گئی تھی۔ جدیدیت کے حلقوں کی طرف سے بار بار کہا جاتا تھا کہ نئے مسائل نئے افکار اور نئی صورت حال کا اظہار پرانے اسالیب میں نہیں ہو سکتا۔ جو بات میرے دل میں کھٹکتی تھی وہ یہ تھی کہ حالات اور افکار تو بدلتے ہی رہتے ہیں۔ تو کیا ہر بات حالات بدلنے پر نئی ہیئتوں اور نئے اسالیب کا وجود ہو گا؟ ایک طرف تو میں کرسٹو کاڈویل اور دوسرے مارکسی نقادوں (مثلاً این واٹ Ian Watt) کی اس بات سے انکاری تھا کہ سماجی/ معاشی حالات کی تبدیلی کے ساتھ اصناف بھی بدل جاتے ہیں اور دوسری طرف میں یہ کہہ رہا تھا کہ جدیدیت نئے اسالیب کا تقاضا کرتی ہے، کیونکہ پرانے اسالیب حالات کو بیان کرنے کے لیے ناکافی ہیں۔ یہ بات صحیح بھی معلوم ہوتی تھی کیونکہ اقبال کی مثال سامنے کی تھی۔ 'مسجد قرطبہ'، بلکہ 'خضر راہ' بھی مسدس کی ہیئت میں ناممکن نظر آتی تھیں۔ ان نظموں کی ہیئت بہرحال اردو کی روایتی ہیئتوں سے مختلف تھی، اور طرز بیان کا تو پوچھنا ہی کچھ نہ تھا۔ اقبال نے اپنی مفکرانہ شاعری کے لیے جو اسلوب اختیار کیا تھا، وہ اردو شاعری میں پہلے سے موجود نہ تھا۔ اس میں خاقانی کا قصیدہ، رومی کی مثنوی اور غالب و بیدل کی غزل عکس پذیر تھے، لیکن اس میں ان کی یا کسی اور کی تقلید نہ تھی۔

ان مسائل پر غور و فکر کا نتیجہ میرے لیے یہ نکلا کہ اگر زبان یا ادب کو ضرورت ہو تو نئے اسالیب یا ہیئتیں عالم وجود میں آتی ہیں۔ بعض اوقات زبان بولنے یا ادب پیدا کرنے والوں یا ادب کو برتنے والوں کو خارجی وسائل کے ذریعہ باور کرایا جاتا ہے کہ تمھیں فلاں طرز ہی ہیئت کی ضرورت ہے پھر وہ ہیئت یا طرز یا صنف عالم وجود میں لائی جاتی ہے اور واقعی اس کی ضرورت ہو تو وہ پھلنے پھولنے لگتی ہے۔ اس میں اس بات کا کوئی دخل نہیں کہ وہ طرز یا ہیئت یا صنف کسی غیر ملک سے لائی گئی ہے یا اپنے ہی ملک میں ایجاد ہوئی ہے۔ ناول کی مثال سامنے کی ہے۔

ہمارے یہاں ناول بالکل اتفاق سے اور ایک انگریزی کتاب کی نقل میں، تعلیمی مقاصد (بلکہ گھریلو تعلیم) کے لیے وجود میں آیا لیکن چل نکلا۔ نذیر احمد نے ایک انگریزی ناول کو اردو کا روپ دیا تھا۔ اپنی بچی کو گھر پر پڑھانے کی خاطر اور وہ ان کے انگریز افسروں کو اتنا پسند آیا کہ ناول نہ صرف چھپا، انعام کا مستحق ٹھہرا، بلکہ اس کے بعد بھی نذیر احمد نے کئی ناول انگریزی سے لے کر تصنیف کیے۔ حد تو یہ ہے کہ انگریزی سے مستعار لیے ہوئے ان اردو ناولوں میں سے بعض کا انگریزی ترجمہ بھی ہوا۔ نذیر احمد کے ان بظاہر 'مصنوعی' ناولوں نے ہمارے یہاں ناول اور پھر مختصر افسانے کی صنف کو قائم کیا۔ ظاہر ہے کہ اگر غیر زبان یا غیر تہذیب سے لائے ہوئے اسالیب واصناف کی مقبولیت غیر ممکن ہوتی۔ (جیسا کہ سلیم احمد کا خیال تھا) تو ناول اور افسانے کی مقبولیت بھی ناممکن ہوتی۔ آزاد اور حالی کی کوششوں، انگریزی تعلیم کے اثر اور انگریزوں کے دبدبے نے ہمیں یقین دلایا تھا کہ ہماری زبان کو داستان نہیں بلکہ ناول، قصہ نہیں بلکہ مختصر افسانہ درکار ہے اور ہم نے اپنے اس یقین پر عمل کرتے ہوئے ان اصناف کو اپنے یہاں فروغ دیا۔ پھر یہ اصناف ہماری کسی ادبی ضرورت کو بھی پورا کرتی ہوئی معلوم ہوئیں اور اس طرح ان کا قیام ہمارے یہاں مستقل ہو گیا۔

نئے اصناف، اسالیب اور ہیئتوں کی یہ مختصر بحث میں نے یہاں اس لیے چھیڑی کہ 1970 کے بعد نمایاں ہونے والے شعرا اور افسانہ نگاروں کی جماعت بار بار یہ کہتی ہے کہ ہم جدیدیت پسندوں سے مختلف ہیں۔ ہم نے اپنی راہ الگ نکالی ہے تو پھر وہ اس کی نشان دہی کیوں نہیں کرتے۔ ہم ان سے پوچھ سکتے ہیں کہ تم نے کون سے نئے اسالیب اختیار کیے ہیں؟ فکری طور پر تم نے کون سے نئے یا مختلف افکار یا تصورات کو اپنایا ہے؟ جدیدیت اور ترقی پسندی میں تو لیجیے، اسلوب، افکار حتیٰ کہ ہیئتوں کا بھی فرق اس قدر نمایاں تھا۔ یہ زیادہ تر حالات میں تو افسانہ نگار یا شاعر کا نام جانے بغیر بھی ہم کہہ سکتے تھے کہ یہ نظم یا افسانہ ترقی پسند نہیں ہے، جدید ہے۔ تمہارے یہاں تو ایسا کوئی خاص فرق ہمیں نظر نہیں آتا۔ اس کے جواب میں یہ لوگ کہتے ہیں کہ آپ کو فرق نہیں معلوم ہوتا ہو، لیکن ہمیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ ہم جدیدیوں سے مختلف ہیں۔ ظاہر ہے یہاں بحث تو ختم ہو جاتی ہے لیکن سوال نہیں ختم ہوتا۔ یہ سوال اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے کہ جدیدیت کے بعد کوئی نئی نسل سامنے آئی ہے کہ نہیں؟ یعنی وہ شاعر اور افسانہ نگار جن کے فن نے 1970 کے بعد فروغ پایا وہ جدیدیوں سے مختلف ہیں کہ نہیں؟ اگر ہیں تو یقیناً وہ

صحیح معنی میں ایک نئی نسل ہیں۔ اگر نہیں تو زمانی طور پر وہ نئی نسل کہے جائیں گے تو سہی لیکن ادبی اور فکری سطح پر یہی کہا جائے گا کہ ابھی جدیدیت کے بعد کوئی نئی نسل سامنے نہیں آئی ہے۔

سچی بات یہ ہے کہ دونوں ہی گروہ اپنی اپنی جگہ درست ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ آج کے شاعر طرز ادا اور طرز فکر میں جدیدیوں سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ادب کے بنیادی مسائل میں دونوں کا اتفاق رائے مکمل یا تقریباً مکمل ہے۔ یعنی دونوں کی نظر میں ادب اظہار ذات ہے اور ادیب کو فکر و اظہار کی مکمل آزادی ملنا چاہیے۔ دونوں کا کہنا ہے کہ اظہار کی سالمیت کو قائم رکھنا زیادہ ضروری ہے۔ بہ نسبت اس کے کہ کسی خارجی دباؤ یا تقاضے کے تحت اپنی تحریر کو کسی خاص طرز کا پابند بنایا جائے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ آج کا فنکار بعض چیزوں پر جدیدیوں کے مقابلے میں زیادہ زور دیتا ہے بعض چیزوں پر کم۔ تاریخ کو مقامی حوالے کے طور پر دونوں ہی استعمال کرتے ہیں (یعنی دونوں تسلیم کرتے ہیں کہ معاصر حالات کا اثر ادب پر پڑسکتا ہے)۔ لیکن تاریخ کی منطق تاریخ کی ناگزیریت، اور معنی کے استمراری حوالے کے طور پر تاریخ کے کردار کو دونوں مسترد کرتے ہیں۔ جن چیزوں میں آج کا فنکار جدیدیوں سے ذرا مختلف معلوم ہوتا ہے ان میں ایک تو یہ ہے کہ جدیدیوں کو تجربے کا شوق زیادہ تھا اور اسی اعتبار سے ابہام کو وہ لہو بالا ارادہ بھی اختیار کر لیتے تھے۔ آج کا فنکار تجربے کی طرف اتنا راغب نہیں ہے اور ابہام کو وہ ارادی طور پر نہیں اختیار کرتا۔ اگرچہ ترقی پسندوں جیسی وضاحت اور دو اور دو چار والی منطق کو بھی مسترد کرتا ہے۔

گزشتہ پندرہ بیس برس میں معاصر صورت حال میں بعض ایسے عناصر در آئے ہیں جن کا وجود جدیدیت کے آغاز میں نہ تھا۔ آج ایک طرف پنجاب اور کشمیر کے المیے ہیں تو دوسری طرف بابری مسجد کا انہدام اور پھر ہمارے گھروں میں ٹیلی ویژن کی جارحیت کا وہ دورہ اور تعلیم اور سیاست سے اخلاق اور اعلیٰ معیار کا بتدریج اخراج ہے۔ جدیدیت کو جو مسائل سب سے اہم لگتے تھے، یعنی بین الاقوامی سطح پر انسانی آزادی اور انسانی حقوق کی پامالی، نیوکلیائی جنگ اور عالمی ہلاکت کا خوف، اب سرد جنگ ختم ہونے اور سوویٹ روس کے ترک اشتراکیت کے باعث یہ مسائل اتنے اہم نہیں لگتے۔ لیکن جدیدیت کی بنیاد اس یقین پر استوار تھی کہ اقدار کی شکست و ریخت عقائد و معتقدات کی تکذیب اور روحانی سہاروں کے معدوم ہو جانے کے باوجود فن یا تخلیقی اظہار کی صلاحیت ایسی شے ہے جو اجڑتی ہوئی انسانیت کو زندگی کی امید عطا کر سکتی ہے۔ یعنی

فلسفہ نہ سہی، مذہب نہ سہی، سائنس نہ سہی، لیکن انسان فن کے سہارے ضرور زندہ رہ سکتا ہے اور چین سے لے کر امریکہ تک تمام دنیا میں فن کی جنگ اسی یقین کے ساتھ لڑی گئی تھی کہ فن ہی زندگی کو معنی دے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب لاتشکیل کے زیر اثر پال و مان وغیرہ نے معنی سے انکار کیا تو اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ نیا فلسفہ غیر بشر دوست ہے، کیونکہ اگر معنی کا وجود نہیں تو پھر کوئی چیز ایسی نہیں جو صفحۂ ہستی پر انسان کے وجود کو قائم رکھ سکے یا منوا سکے۔ اسی لیے (Todorov) نے اسٹینلی فش اور پال و مان کو مخاطب کر کے کہا کہ یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص ایک طرف تو انسانی حقوق کا دفاع بھی کرے اور دوسری طرف انسانیت کے تصور کی لاتشکیل De-construction کر ڈالے۔ آج کے لکھنے والوں نے (کم سے کم ہمارے یہاں) معنی کے وجود سے انکار نہیں کیا ہے اور نہ ان کے ہاں وجود کا وہ بحران ہے جو معنی سے انکار کی طرف لے جاتا ہے۔

معاصر زندگی میں جن نئے عناصر کی اثر اندازی کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے ان کے نتیجے میں آج کا لکھنے والا پہلے سے بھی زیادہ تنہائی، احساس زیاں اور اجنبیت یا علاحدگی Alienation کا شکار ہے۔ لیکن اس کے تجربات میں اب وہ مرکزیت نہیں جو جدیدیوں کا طرۂ امتیاز تھی۔ آج سے پچیس سال پہلے خلیل الرحمٰن اعظمی یا سلیم احمد کے لیے تو ممکن تھا کہ وہ ایک مضمون میں اپنے وقت کی جدید غزل کی نمایاں خصوصیات کو سمیٹ لیں۔ لیکن آج کی صورت حال اس قدر انتشار کی ہے کہ چند صفحات میں اسے مختصر نہیں کیا جا سکتا۔ سربرآوردہ جدیدیوں مثلاً قاضی سلیم اور بلراج کومل کو یہ شکایت بھی ہونے لگی تھی کہ اب جدید لب و لہجے کے عام ہو جانے کے باعث سب لوگ ایک ہی طرح کی بولی بول رہے ہیں۔ یہ لوگ تو جدیدیت کے ہم نوا تھے اس لیے ان لوگوں کا لہجہ دوستانہ اور تنبیہی تھا۔ مخالفوں نے البتہ بڑھ چڑھ کر فیشن پرستی، بھیڑ چال اور اندرونی تقاضے کے بجائے اوروں کی دیکھا دیکھی اور بھی ہوئی جدیدیت کے الزامات نئی شاعری پر لگائے۔ جواب میں کہا گیا کہ اصل چیز تو شاعری ہے۔ شاعری اگر اچھی ہے تو ہمیں اس سے غرض نہیں کہ وہ فیشن کے طور پر لکھی گئی ہے یا واقعی دل سے نکلی ہے اور یہ بھی کہ اس بات کا ثبوت کیا ہے کہ فلاں فن پارہ بطور فیشن لکھا گیا ہے اور فلاں فن پارہ 'سچے دل سے' یہ بھی کہا گیا ہے کہ ہر دور کا ایک حاوی لہجہ اور طرز ہوتا ہے اور اس حد تک ہر دور کی شاعری میں بعض صفات مشترک ضرور ہوں گی۔ بعض لوگوں نے معترضانہ لہجے میں جواب دیا کہ اپنا رنگ خواہ ہلکا ہی کیوں نہ ہو، دوسروں کی تقلید سے بہرحال بہتر ہے۔

اس آخری بات کے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ "اپنے رنگ" اور "دوسروں کی تقلید" کے درمیان بہت سی منزلیں اور بہت سے مدارج ہیں۔ اپنا کوئی خاص رنگ (یعنی اپنی انفرادیت) نہ رکھنے کے یہ معنی نہیں کہ ہم دوسروں کی تقلید ہی کریں۔ دوسروں کے بغیر شاعری ممکن نہیں یعنی جب تک شاعری کے اور نمونے ہمارے سامنے نہ ہوں اور ہم یہ نہ جانتے ہوں کہ ان میں سے کون اچھا ہے اور کون اچھا نہیں ہے، تب تک خود ہم شاعری نہیں کر سکتے۔ شاعری خلا میں پیدا نہیں ہوتی، دوسروں کی دیکھا دیکھی وجود میں آتی ہے۔ میرا خیال ہے جدیدیت نے یہ بات صاف کر دی ہے کہ انفرادیت بہت خوب سہی لیکن اچھا شاعر ہونا اس سے خوب تر ہے۔ ناسخ اور آتش اور ان کے معاصرین سب کا رنگ ایک ہی ہے۔ ناسخ، آتش، ذوق وغیرہ کی ہم طرح غزلوں سے تخلص نکال دیجیے تو یہ فرق کرنا تقریباً غیر ممکن ہو جائے کہ ان میں ناسخ کون ہیں، آتش و ذوق کون ہیں۔ بعض اوقات شاعر کے لیے یہ ضروری نہیں ہوتا کہ "وہ اپنی بات" کہے۔ اس سے زیادہ ضروری یہ ہوتا ہے کہ وہ جو بھی بات کہے، ٹھیک سے کہے۔

جدیدیت نے ذاتی احساس کے اظہار پر بہت زیادہ زور دیا ہے، اور اس طرح شاعری سے اس پنچایتی، چوپالی اور مجلسی رنگ کا اخراج کیا جسے ترقی پسندوں نے عام کیا تھا اور جدیدیت ہی نے یہ بات بھی کہی کہ پرانی شاعری اور نئی شاعری میں فرق صرف رویے کا ہے، ورنہ ہیں دونوں شاعری ہی۔ جدیدیت نے تخلیق میں الفاظ کی مرکزی اہمیت واضح کی اور سمجھایا کہ موضوع بذات خود کوئی چیز نہیں ہے بلکہ ہیئت اور موضوع ایک ہی شئے ہے۔

نئے شاعروں نے ان تمام باتوں کا نہ صرف اثر قبول کیا ہے بلکہ وہ ان کے امین اور وارث بھی ہیں اور آج کی شاعری کے کامیاب مطالعے کے لیے ان تمام باتوں کو معرضِ بحث میں لانا یا ان کو حساب میں لینا ضروری ہے۔

○

(جدیدیت کل اور آج اور دوسرے مضامین: شمس الرحمٰن فاروقی، سنہ اشاعت: 2007، ناشر: نئی کتاب پبلشرز، نئی دہلی 25)

روایت اور جدیدیت

پروفیسر محمد حسن عسکری کی تصنیف 'جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ' کی اشاعت کے بعد ان دنوں علمی حلقوں میں جدیدیت اور روایت کے موضوع پر خاصی گرما گرم بحث و مباحثہ ہو رہا ہے۔ عسکری مرحوم کے تبحر علمی سے انکار ممکن نہیں ہے۔ وہ بلا شک و شبہ جدید اُردو ادب کی ایک نادرِ روزگار شخصیت تھے۔ عسکری صاحب کی خوش قسمتی ہے کہ انھوں نے جس موضوع پر بھی قلم اٹھایا ہے اُس موضوع کے موافق اور مخالف ادبا نے عسکری صاحب کے خیالات پر سنجیدگی کے ساتھ اپنا ردِ عمل پیش کیا ہے۔

اگر عسکری صاحب جدیدیت کے جملہ رجحانات کو بلا کسی واضح تخصیص اور استثنا کے قلم زد کرتے ہوئے محسوس نہ ہوتے اور ان رجحانات سے مرتب ہونے والے رجحانات کو گمراہیوں کے ذیل میں داخل نہ کرتے تو ان کے خیالات سے سرسری طور پر بھی گزرا جا سکتا تھا لیکن عسکری صاحب نے اپنی 'بعد از مرگ' کتاب میں انیسویں صدی کی متعین حدود اور مادّی کائنات کے وکلا کے ساتھ بیسویں صدی کے بیشتر بلکہ جملہ رجحانات کو بھی مادّی بلکہ اس سے بھی کچھ زیادہ خطرناک قرار دیا ہے اور اس لیے لامحالہ طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا موجودہ علم کا وہ سارا سرمایہ دریا برد کر دیے جانے کا سزاوار ہے جو سائنسی و تکنالوجی میں مغرب کی سبقت کا سبب بنا ہے۔

ڈاکٹر محمد اجمل 'جدیدیت' کے مقدمہ میں رینے گینوں کی فکر و ادب کا لب لباب ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں۔ "جدیدیت انسان کے سامنے دو راستے ہیں۔ ایک یہ کہ جدید رو کے بہاؤ کے ساتھ بہہ کر تباہی کی طرف چلتے چلے جائیں اور سمجھیں کہ ہم آزاد اور خود مختار ہیں، اور دوسرا راستہ یہ ہے کہ اس تہذیب کے بنیادی تصورات کا خاتمہ کر کے نئے سرے سے دین کے بنیادی

عقائد کا احیاء کیا جائے، تاکہ لوگ صحیح معنوں میں روحانی زندگی بسر کر سکیں۔'' اور خود عسکری صاحب اپنی کتاب کے پہلے باب میں لکھتے ہیں کہ ''پہلے گمراہیاں خود مسلمانوں کے اندر ہی سے پیدا تھیں، لیکن نئی گمراہیاں مغرب سے آئی ہیں۔ پھر اُن کے پیچھے یورپ کی مالی اور فوجی طاقت بھی رہی ہے۔ علاوہ ازیں یہ گمراہیاں اپنے ساتھ سائنس کی ایسی ایجادات بھی لائی ہیں جو نفسانی خواہشات کو تسکین دینے والی ہیں اور عام لوگوں کو بھونچکا کر دیتی ہیں چنانچہ لوگ ذہن سے کام نہیں لیتے۔۔۔ مشاہدات کو عقلی دلیل سمجھتے ہیں۔ اس لیے جب علماء اعتراض کا جواب دیتے ہیں تو قرار واقعی اثر نہیں ہوتا۔''

عسکری صاحب صفحہ 87 پر مزید فرماتے ہیں کہ ''اب لوگ مادّہ کی قدامت کی بجائے توانائی کی قدامت کے قائل ہو چکے ہیں۔'' ''یہ لوگ کہتے ہیں کہ 'فطرت' یا 'حیات' خود اپنی توانائی سے زندہ ہے اور لازمی صفت ہے 'عدم تعین'۔ سائنس کے ایسے اصول اور ایسے فلسفے مشرقی لوگوں کے لیے دینی لحاظ سے بہت خطرناک ہیں کیونکہ مشرقی مذاہب کی بنیاد 'لاتعین' کے عقیدے پر ہے۔'' کیا یہ صریحی طور پر یک طرفہ فیصلہ نہیں ہے؟

مندرجہ بالا دو اقتباسات سے واضح ہو جاتا ہے کہ عسکری صاحب موجودہ سائنس کی بنیادی فکر کے خلاف ہیں۔ وہ سائنس اور ٹیکنالوجی پر اپنی مرضی اور اپنی فکر نافذ کرنا چاہتے ہیں اور یہ سائنس کے مزاج کے خلاف ہے کہ ایک فرد یا گروہ سائنسی تحقیق کے خلاف بند باندھے۔

عسکری صاحب کے خیال میں 'جدیدیت' کے سارے تانے بانے روایت شکنی کے ذیل میں آتے ہیں اور وہ رینے گینوں کے تتبع میں 'روایت' کو اس درجہ اہمیت دیتے ہیں کہ احیائے مذہب کی ہر تحریک روایت کے ساتھ گہری وابستگی کا دوسرا نام بن کر رہ گئی ہے اور اس کی کامیابی یا ناکامیابی کا تمام تر دارومدار اس نقطہ پر آ کر ٹھہرا ہے کہ ہر وہ سلسلۂ فکر جو 'روایت' میں ضعف پیدا کرتا ہے اور خدا اور بندہ کے مابین روحانی رشتہ میں دراڑیں ڈالتا ہے نامناسب اور قابلِ رد ہے۔ سب سے پہلے ہم مختصراً روایت کے اس مفہوم کی جانب آتے ہیں جو حسن عسکری مرحوم کو عزیز ہے اور ان کے سلسلۂ فکر کے پیشوا شواں (Schuon) اور رینے گینوں (Rene Guenon) کی فکر سے منور ہے۔ عسکری صاحب 'جدیدیت' (صفحہ 18) میں فرماتے ہیں:

> ''صرف اسلام ہی نہیں بلکہ مشرق کے سارے ادیان کا انحصار زیادہ تر زبانی روایت پر ہے، لکھی ہوئی کتابوں پر نہیں۔ ہمارے نزدیک کسی دین کے زندہ

ہونے کا معیار یہ ہے کہ روایت شروع سے لے کر آج تک کلی حیثیت سے
سلسلہ بہ سلسلہ اور سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی چلی آرہی ہو۔ پچھلے چھ سو یا کم سے کم
چار سو سال سے یوروپ ان اقدار کو بھول چکا ہے۔ آج یوروپ میں کسی قسم کی
بھی کوئی روایت ایسی باقی نہیں جو سینہ بہ سینہ چلی آرہی ہو۔"

عسکری صاحب رینے گینوں کے تتبع میں ساری جدیدیت اور اس سے پیدا ہونے والی تمام گمراہیوں کی جڑ اور اصل الاصول انفرادیت پرستی ہی کو خیال کرتے ہیں۔ یعنی جدیدیت ہی ابلیسیت ہے۔ شواں نے اپنی تصنیف 'انڈر اسٹینڈنگ اسلام' میں دعویٰ کیا ہے کہ روایت میں صرف مکان (Space) ہوتا ہے، وقت (Time) نہیں اور وہ اپنے خیال کی تشریح کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ انسانی تہذیب پر مادّی ترقی کے پس پشت 'وقت' کی کارفرمائی ہے اور زبانی اثرات زائل کیے بغیر روحانی ترقی ممکن نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ وقت سے انکار کیا جائے۔ چونکہ وقت ہی انفرادیت پسندی کو ہوا دے رہا ہے اور سب سے بڑا روایت دشمن ہے۔ حیرت یہ ہے کہ شواں اس بحث میں اس حدیث کو یکسر فراموش کر بیٹھے جس کا لبِّ لباب یہ ہے کہ "وقت کو برا نہ کہو کہ وقت خدا ہے" بلکہ وہ اپنی فکر کا تانا بانا اس ضعیف حدیث پر بنتے ہیں کہ "مستقبل ماضی کے مقابلے میں بہت خراب ہوتا ہے۔"

عسکری صاحب رینے گینوں اور فرتھجوف شواں کے تتبع میں جدیدیت کے جملہ مظاہر کو ریاکار، فاسق و فاجر، مادہ پرست جدید علوم کی پیداوار سمجھتے ہیں۔ عسکری صاحب کے خیال میں سائنس بذات خود مادّی ہے اور اس لیے ہر وہ چیز جس میں مادہ پرستی کی بو آجائے خود بخود ناپاک ہو جاتی ہے۔ یہ صورت حال شاید اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ عسکری صاحب کے یہاں جدیدیت روایت کی حریف ہے۔ وہ اس سلسلہ میں رینے گینوں اور شواں کے اس خیال کے ہمنوا ہیں کہ روایت 'مکان' کی مانند ہے۔ 'زماں' کی مانند نہیں ہے۔

شواں کے خیال میں 'روایت' کے آغاز کے وقت جو ابتدائی خدوخال متعین ہوئے تھے انھیں ہیئت کی معمولی، غیر اہم تبدیلی کے سوا، دوام حاصل رہتا ہے۔ روایت امت کے گرد علامت کا ہالہ قائم رکھتی ہے۔ یہ ہالہ طبعی دنیا کی مانند نمو بخش ہے اور برگ و بار لاتا رہتا ہے۔ اور دنیا و انسانیت کے لیے مناسب اور نارمل بات یہی ہے کہ وہ علامت کے اندر زندگی گزارے چونکہ یہ علامت جنت کی جانب نشاندہی کرتی ہے اور 'لامحدود' کی طرف کھلتی ہے جہاں تک جدید

سائنس کا تعلق ہے تو اُس نے علامت (مذہبی زندگی کی بنیادی شرط) کی محافظ سرحدوں میں دراڑیں ڈال دی ہیں اور اس طرح اس نے خود علامت ہی کو تباہ کر کے رکھ دیا ہے۔[1]

اگر اس نظریۂ روایت کی مزید انشراح مقصود ہے تو اسے شواں ہی کے الفاظ میں اس طرح سمجھا جا سکتا ہے کہ ''روایتی تہذیبوں کی عمومی تفہیم اور اسلامی تہذیب کی بطور خاص تفہیم کے لیے اس امر کا اثبات ضروری ہو جاتا ہے کہ اس تہذیب کا 'انسان' وہ آدمی نہیں ہوتا جو التباس (Illusion) میں گرفتار رہتا ہے بلکہ وہ ولی اللہ (Saint) ہے جو دنیا سے الگ تھلگ اور جدا رہتا ہے صرف وہی شخص 'نارمل' ہے اور صرف اسی شخص کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ زندہ رہے۔''

آپ نے دیکھا کہ روایت کا یہ تصور انسانی تہذیب کی مادّی ترقی سے کس درجہ بیزار ہے۔ اس تصور روایت نے انسانی تہذیب کو غیر متغیر مان کر ارتقائی قوانین سے — بلکہ وقت سے — آنکھیں موند لی ہیں اور ان سب کو وقت یعنی تبدیلی/ ترقی کے دائرۂ عمل میں دے کر 'غیر روحانی' ثابت کر دیا ہے 'وقت' کے مقابلہ میں 'مکان' پر زور میرے خیال میں جمود اور بنجر پن کی وکالت کے سوا کچھ نہیں ہے۔ رینے گینوں اور شواں (Schuon) جن تہذیبوں کو روایتی قرار دیتے ہیں اس میں سے کم سے کم بدھ مت اور ہندو مت کے تحت علاقوں میں روز بروز سائنسی ترقی پر زور دیا جا رہا ہے۔ جاپان، چین، کوریا اور ہندوستان وغیرہ اِسی دائرہ میں آتے ہیں، ہاں اسلامی ممالک (ماسوا تیل پیدا کرنے والے علاقہ) روایت کے مکانی (Space) مظہر کی سب سے عبرت ناک دنیا ہے جہاں غربت اور افلاس کی حکمرانی ہے اور سائنس و ٹیکنالوجی کے حصول کے لیے زبردست کوششیں کی جا رہی ہیں — معلوم ہوا کہ غربت اور افلاس کے خلاف جہاد کرنے والوں نے رینے گینوں کے افکار پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی ہے ورنہ وہ اپنی غربت اور افلاس پر قانع ہو جاتے۔ اِس طرح غریب دنیا میں پائی جانے والی بے چینی سے خائف امیر دنیا کسی حد تک اطمینان کا سانس لے سکتی تھی۔ لیکن افسوس کہ عامۃ الناس اپنی غربت پر قانع نہیں ہو پا رہے ہیں اور اُن کا ادب اور سیاست خوب سے خوب تر کی تلاش میں سرگرداں نظر آ رہا ہے۔ دنیا اس قدر سکڑ چکی ہے کہ اب سائنسی ترقی سے محض اس لیے دور نہیں رہا جا سکتا کہ چند علامت پسند، ترقی دشمن، مغرب نژاد صوفیا نے روایت، عقل، انسان دوستی اور حقیقت پسندی کی من مانی تعریفوں کا سہارا لے کر 'غیر روایت' کو روایت 'جمود' کو 'حرکت'، 'ابنارمل' کو 'نارمل' اور

1. Understanding Islam, Frithjof Schoun London 1979, P 30

'مکان' کو 'زماں' پر ترجیح دینے کا فیصلہ کیا ہے۔ اس قسم کے فیصلے پہلے بھی ہو چکے ہیں۔ ہمارے منطقہ میں 'سب مایا ہے' کا تصور نیا نہیں ہے لیکن آج ہندوستان کے فلسفۂ مایا کے کرشمے کو دیکھئے کہ اب بھارتی صنعت اس حد تک ترقی یافتہ ہو چکی ہے کہ گزشتہ چند سال میں یہ ملک دنیا کا چھٹا بڑا صنعتی ملک بن چکا ہے۔ اس وقت نوعِ انسانی کے بقا کا راز اس حقیقت میں مضمر ہے کہ آیا بڑھتی ہوئی آبادی کی ضروریات پوری کی جا سکتی ہیں یا نہیں۔ یہ کام سائنس و ٹیکنالوجی کے بغیر انجام نہیں دیا جا سکتا — اور خواہ جدید سائنس کی بنیاد 'عدم تعین' ہی کا اصول ہو لیکن انسانی نسل کی بقا سائنسی ترقی ہی میں مضمر ہے۔

شاید مفلسی، بیماری اور جہالت کے وکلا 'زماں' کے مقابلہ میں 'مکان' کو اس غرض سے فوقیت دیتے ہوں کہ اس کے مدِ مقابل بہتر زندگی کی خواہشیں غیر حقیقی ہوں لیکن وہ اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ ان کی منطق کی بنیاد ریت پر کھڑی ہوئی ہے۔ آخر 'روایت' کی ایک ایسی تعریف سے کیا حاصل ہو سکتا ہے جس کا مثالی انسان ایک ایسا شخص ہو جو دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو — اور تپسیا میں مشغول ہو۔ کیا یہ نقطۂ نظر رہبانی نہیں ہے، کیا اس نظریہ کو حقیقت پسندانہ نظریہ گردانا جا سکتا ہے؟

روایت کی غیر روایتی تعریف سے گزرتے ہوئے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ تعریف کس درجہ غیر حقیقی اور غیر انسان دوست ہے؟ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے روایت کے جس قلعہ کی تعمیر میں حصہ لیا تھا وہ بھی ناقص بنیادوں پر استوار تھا۔ لیکن اُس میں 'تخلیقی روایت' کا اثبات کیا گیا تھا۔ ایلیٹ کے یہاں روایت کا تصور نا قابلِ تغیر نہیں ہے لیکن رینے گینوں کے مقلدین کے نزدیک روایت کی وہ ساری تعریفیں بھی جو ایلیٹ اور پاؤنڈ کے حوالے سے پیش کی گئی ہیں 'جدیدیت زدہ' ہیں۔ جیسا کہ 'معاصر' لاہور کے پہلے شمارہ میں شائع شدہ سہیل عمر کے مضمون سے عیاں ہے — اس کا یہ مطلب ہوا کہ روایت کے جس تصور کو مذہبی فکر اور سماج کی بنیاد قرار دیا جا رہا ہے وہ مذہبی سماج کو خارجی اثرات سے اس درجہ نابلد رکھنا چاہتا ہے کہ اس میں شمہ برابر تبدیلی پر بھی ناک بھوں چڑھاتا ہے — بعض مسلم دانشوروں نے علم انسانی کے ارتقا پر زور دیا ہے جو بدلتے ہوئے ادوار میں انسانی زندگی کو درپیش چیلنج اور اُن کے جوابی ردِ عمل کے گراف سے ہویدا ہے۔ مزید برآں چونکہ انسانی علم کسی ایک خطے، مذہب، نسل یا زبان کے ساتھ لازم و ملزوم نہیں ہو سکتا اس لیے ہر دور اور سماج، مخصوص حالات میں، اپنے نظریۂ علم میں تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ گزشتہ

سو سال میں ہماری دانش گاہوں کے علمی نصاب میں تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ گزشتہ سو سال میں ہماری دانش گاہوں کے تعلیمی نصاب میں تبدیلیاں اور تغیرات اس امر کا ثبوت ہیں کہ انسانی علم کے دائرے کے پھیلاؤ اور اس کی مقدار میں اضافے کے سبب نصاب تیار کرنے والے درسی کتب میں نئے انکشاف اور ایجادات کو سموتے رہتے ہیں۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ایک نیا سیارہ دریافت ہو جائے اور ہم اس حقیقت کا محض اس لیے اثبات نہ کریں کہ یہ حقیقت ہمارے بزرگوں کے علم میں نہیں آسکی تھی۔ یہ کس طرح ممکن ہے کہ علم حیاتیاتی میں ڈی۔ این۔ اے سیل کا نظریہ پیش کیا جائے اور ہم وراثت سے متعلق مباحث میں اس نظریہ کے مضمرات سے پہلوتہی کریں۔ علم طبیعات میں 'بنیادی ذرات' اور کائنات کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں نئے خیالات کو استناد حاصل ہو چکا ہو اور ہم ان خیالات سے اجتناب برتتے رہیں۔ عناصر کی تعداد میں نئے نئے اضافے ہوتے رہیں اور ہم ایک ایسے چارٹ کو سینے سے لگائے بیٹھے رہیں جو بہر طور گزرے ہوئے وقت کا معتبر چ تھا اور آج سائنسی تحقیق کے ہاتھوں نامکمل قرار دیا جا چکا ہے۔ جس رفتار سے سائنسی علوم میں اضافے ہو رہے ہیں اور ان کے نتیجے میں حیرت ناک ایجادات اور تکنیکی جدتیں ظہور پذیر ہو رہی ہیں اُس سے انسانی ذہن پر کم از کم ایک تاثر مرتب ہوتا چلا جا رہا ہے کہ انسانی علم اس وقت تک ترقی کرتا رہے گا جب تک فطرت کے رازہائے سربستہ کھلتے رہیں گے۔ ہر تبدیلی ماضی کے کسی نظریے یا خیال کی تنسیخ یا اُس میں ترمیم سے پیدا ہوتی ہے اور جدید ذہن کا سب سے محیر العقول اختصاص یہی ہے کہ وہ تبدیلیوں کے سایوں میں، تبدیلیوں کے ذریعہ، انجانی تبدیلیوں کی سمت گامزن ہے۔ انسانی ذہن اس سفر سے خوش ہے ہر چند کہ وہ کچھ تھک سا گیا ہے۔ لیکن تبدیلی کی خواہش ہے کہ انسانی ذہن کے راستہ سماجی تار و پود تک میں سرایت کر چکی ہے۔ وہ حضرات بھی جو 'تبدیلی' کے خیال ہی سے لرزہ براندام ہیں 'تبدیلی' کے کاندھے پر بیٹھ کر تبدیلی لانے والے 'دماغ' پر وار کرنے کے لیے مجبور کر دیے گئے ہیں۔۔۔ لیکن 'تبدیلی' اپنے مخالفین کے ہتھیاروں کی پہنچ سے اس قدر آگے نکل چکی ہے اور چھلانگیں مارتی ہوئی چل رہی ہے کہ وہ تبدیلی سے نبرد آزما نہیں ہو سکتے۔ ہاں البتہ ڈون کوئکزوٹ (Don Quixote) کے انداز میں ہوائی چکیوں پر حملوں کے مضحکہ خیز منظر تفریح و دلبستگی کا سستا ذریعہ بن کر رہ جائیں تو وہ الگ بات ہے۔

ہمت افزا بات یہ ہے کہ تبدیلی کے دشمن اس قدر ذہین نظر نہیں کہ وہ اپنی جنگ مغلوبہ کی

مؤثر اسٹریٹجی (Strategy) بنا سکیں۔ شاید اسی وجہ سے وہ تبدیلی و تغیر کے ازلی اور ابدی قانون کے ساتھ اپنی جنگ میں غیر متغیر 'روایت' کا فرضِ محال نظریہ پیش کرنے سے نہیں چوکے۔ وہ مذہب اور روایت کو ہم معنیٰ اور لازم و ملزوم قرار دے کر روایت کو اس درجہ جامد بنانے پر تلے ہوئے ہیں کہ روایت سے انحراف کے منطقی مظاہر کو بھی گمراہیوں کے ذیل میں لے آئے ہیں۔
یہ تو وہی بات ہوئی کہ بقول اقبال:

ہوئے کس درجہ فقیہانِ حرم بے توفیق
خود بدلتے نہیں قرآں کو بدل دیتے ہیں

کاش وہ اس حقیقت سے آنکھیں نہ چرائے کہ اگر فطرت کے رازہائے سربستہ کی گرہ کشائی ہی سائنس کا سب سے بڑا وظیفہ ہے تو عین عبادت ہے۔

اگر روایت سے مطلب مذہب کے بنیادی ارکان پر کامل اعتقاد ہو تو اس میں اعتراض کی کیا بات ہے؟ لیکن اگر روایت سے مراد سائنسی علوم اور مذہبی معاشرہ میں ایک طرح کا تصادم مقصود ہو تو یہ پہلو مذہب کی خدمت قرار نہیں پا سکتا۔

آیئے اب ہم ذرا 'جدیدیت' کی مغربی تاریخ کا جائزہ لیں جیسا کہ آپ کے علم میں ہے کہ جب ادب میں 'جدیدیت' کا غلغلہ بلند ہوا تھا تو اُس کے چند واضح نظریات سامنے آئے تھے۔ لیکن شاید ہی ان سب مظاہر کو 'ابلیسیت' قرار دینے کی تن آسانی کا مظاہرہ کیا گیا تھا۔ لیکن 'روایت' کے بعض مقلدین نے 'جدیدیت' کے بارے میں اس درجہ اُوٹ پٹانگ نظریات پیش کیے ہیں کہ اب ہم روایت کے ساتھ ساتھ کچھ جدیدیت کے بارے میں بھی معروضات پیش کریں گے۔

جدیدیت، کم از کم ادب، مصوری اور موسیقی میں روایت کے 'ہم' کی بجائے انا پرستانہ 'میں' کے نراجی رجحان سے متصف ہوئی تھی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر اور جنگ عظیم اوّل سے ذرا پہلے یا اُس کے دوران 'جدیدیت' بطور ایک رجحان ہمارے سامنے آئی۔ عسکری صاحب کے نزدیک جدیدیت کی عمر چھ سو سال ہے اور اگر اسے مذہبی اقتدار کی کمزوری کا نقطۂ آغاز فرض کر لیا جائے تو جدیدیت کلیسائے روم سے بغاوت سے عبارت ہے۔)

فرینک کرموڈ نے جدیدیت کے دو ادوار تجویز کیے ہیں۔ ایک Palaeo- Modernism اور دوسرا Neo-Modernism۔ اوّل الذکر شروع دور کی بے شکل جدیدیت ہے اور آخر الذکر

ماورائے حقیقت Surrealist یا اُس کے بعد کے رجحانات ہیں۔ امریکی نقاد احاب حسن اور لیسلی فیڈلر نے خیال ظاہر کیا ہے کہ ''بعد جدت پسندی'' (Post Modernism) دور ہیئت پرستی کے خلاف ردعمل ہے اور اینٹی آرٹ، اینٹی لٹریچر، نئے ناول یا اینٹی ناول کی تحریکوں کی صورت میں ظاہر ہو رہا ہے۔ ممکن ہے کہ عسکری صاحب ہیئت پرستی کی مخالفت سے مذہب گریزی مراد لیں اور اسے 'علامت' کے سایہ سے روگرداں ہونے والا رجحان قرار دیں۔ بہر حال اس امر پر بالکلیہ اتفاق رائے ہے کہ جدیدیت کی کوئی واحد تعریف ممکن نہیں ہے۔ لیکن یہ درست ہے کہ جدیدیت 'اتھاریٹی' کے خلاف ہے اور بسا اوقات وہ تعقل پسندی اور حقیقت پسندی کی اتھاریٹی کے خلاف بھی صف آرا ہو جاتی ہے۔ لیکن بہت سی جدیدیت تحریکیں عینیت پسندانہ فکر کے باب میں 'ڈھال' کا کام کرتی رہی ہیں اور شاید اسی وجہ سے ترقی پسندوں پر شاق گزری ہیں لیکن عسکری صاحب نے جدیدیت کے ان سارے رجحانات کے ساتھ بھی ظلم و تعدی کا رویہ اختیار کیا جو خود انھیں ایک زمانہ میں اس لیے محبوب و مرغوب تھیں کہ وہ آدمی کی آدمیت کا تحفظ کرتی تھیں اور اُسے فارمولا بنانے کے خلاف تھیں۔

جدیدیت کی بہت سی شکلیں ہیں۔ اگر فطرت پرستی کی تکلیف دہ تفصیلات کے خلاف ردعمل کا مطالعہ کرنا ہو تو پھر جدیدیت اپنے جوہر میں Anti Representational رجحان کے طور پر سامنے آتی ہے اور ساری مندرجہ ذیل تحریکیں علامت پسندی، تاثریت اور زوال پرستی کے ذیل میں آتی ہیں۔

(1) فاؤازم (2) کیوبزم (3) پوسٹ امپریشنزم (4) فیوچرازم (5) کنسٹرکٹیو ازم (6) امیجزم (7) دورٹیزم (8) ایکسپریشنزم (9) دادا ازم (10) سرریلزم۔

ان تحریکوں کے مابین تفصیلات کی حد تک خاصے اختلاف ہیں۔ لیکن 'اسٹائل' کی مماثلتیں اختلافات پر حاوی ہیں۔ جدیدیت نے ہیئتوں (Forms) کے اختلاف باہمی کے ذریعہ جدا جدا ہیئتوں کی کٹ ملائیت ختم کر کے رکھ دی لیکن اس کے ساتھ — مواد کے مقابلہ میں (شاید یہ 'روایت' کا دوسرا نام ہو!) ہیئت اور اضافی جمالیت پسندی پر اس درجہ زور دیا کہ فنون کی قلمرو میں سماجی، تاریخی اور عقلی میلانات کی تلاش اور ان کے تفاعل باہمی کو کار لایعنی — بلکہ خارج از منصب ادب — قرار دیا جانے لگا۔ کس قدر تعجب کی بات ہے کہ عسکری صاحب نے ادب میں سماجی، تاریخی اور عقلی عوامل کے خلاف آواز بلند کی تھی اور جب وہ مذہب کی طرف راجع

ہوئے تو اُس سائنسی جدیدیت ہی سے منحرف ہو گئے جس کی بنیاد ُعدم تعین ٗیعنی ارتقا پذیری کے امکان پر ہے۔

یہ درست ہے کہ ُجدیدیت ٗ کی تحریک کے اُن سارے رجحانات سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا جو غیر عقلی، نراجی اور غلو آمیز انا پرستی پر مشتمل ہیں۔ لیکن یہ کس طرح ممکن ہے کہ سائنس و ٹیکنالوجی پر بھی وہی الزامات عائد کیے جاسکیں جو ُجدیدیت ٗ کے غیر عقلی، نراجی اور انا پرستانہ رجحانات پر صادق آتے ہیں۔

میں جدیدیت کے بارے میں آل احمد سرور کے اس خیال سے متفق ہوں کہ:

"تبدیلی زندگی کا قانون ہے۔ اس لیے میرے نزدیک جدیدیت ایک مستقل چیز ہے۔"

اقبال نے اپنے ایک شعر میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے:

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

مغرب کی ترقی کا راز یہ ہے کہ اُس نے فطرت کے اس قانون کو سمجھ لیا ہے اور تبدیلی قبول کرنے کے لیے اپنے ذہن کو آمادہ اور اپنے قلب کو کشادہ رکھا ہے۔ مشرق میں ہم تبدیلی سے خائف رہے ہیں۔ اس لیے جدیدیت کے نام پر صرف سائنس و ٹیکنالوجی کا پرچار یا مارکسزم کا نسخہ کافی نہ ہوگا کہ ہوالشافی کہہ کر پی جائیں اور سارے امراض سے نجات مل جائے بلکہ سائنس اور اجتماع دوستی کی روح کو اپنانا ہوگا۔"

(جدت پرستی اور جدیدیت کے مضمرات (نظر اور نظریے) آل احمد سرور، صفحہ 149، سنہ اشاعت 19179)

یہ آزادیٔ رائے ہی کا معاملہ ہے کہ عسکری صاحب ُجدیدیت ٗ کو گمراہی گردانتے ہیں اور آل احمد سرور ترقی پسندانہ فکر کی افادیت سے کسی حد تک بیزاری کے باوجود سائنسی روح اپنانے کے حق میں ہیں لیکن یہ فرق بذاتِ خود اس امر کا ثبوت ہے کہ ُجدیدیت ٗ کے بارے میں کیا کچھ کہا اور سمجھا جاسکتا ہے۔

ترقی پسند ادیبوں نے بھی روایت اور جدیدیت کے بارے میں واضح نقطۂ نظر اختیار کیا

ہے۔ ان کے نزدیک 'روایت' کے وہ سارے صحت مند اور تعمیری اجزا قابلِ احترام ہیں جو آج کی زندگی میں معنویت پیدا کریں ــــ جس طرح زندگی ہمہ دم ارتقا پذیر ہے۔ اسی طرح روایت بھی، اور دونوں میں سے کوئی ایک جامد و ساکت نہیں رہ سکتا اور 'جدیدیت' کے بارے میں بھی یہی کہا جا سکتا ہے کہ زندگی کی ارتقا پذیری اُس وقت تک ممکن ہی نہیں جب تک سائنس و ٹیکنالوجی کی ودیعت کردہ جدت پسندی ــــ (Modernisation) کے ہم قدم نہیں رہا جاتا۔ سائنس مسلسل غور و فکر تحقیق و جستجو کی روشنی میں نئے نتائج تک رسائی کا نام ہے اور وہ انسانی سماج جو اپنے معتقدات اور سائنسی نتائج کے باہم تصادم کے لیے اسٹیج تیار کرتے رہتے ہیں غیر حقیقت پسندی کی مسموم فضا میں سانس لیتے ہیں اور جذباتیت و تنگ نظری بوتے ہیں اور غربت و فلاکت کی فصل کاٹتے ہیں۔ سائنس فطرت کے قوانین کے مابین کامل ہم آہنگی اور توازن تلاش کرنے کا شعبہ ہے اور اگر غور کیا جائے تو قدرت کے حضور اس سے بہتر اور کیا نذرانۂ عقیدت ہو سکتا ہے کہ ہم اس کے رازہائے سربستہ کی گرہ کشائی کر سکیں تا کہ انسانی زندگی زیادہ وقیع، خوش تر اور معنی خیز بن سکے۔

ہر وہ معاشرہ جو ماضی کو ایک ایسی جامد اور غیر نامیاتی اکائی تصور کرتا ہے اور حال و مستقبل میں ایسی کیفیت کا استمرار چاہتا ہے وہ ترقی و تبدیلی کے قوانین کے ساتھ حالتِ جنگ میں رہنا پسند کرتا ہے اور وہ اس طرح اپنی ساری توانائیوں کا بڑے افسوس ناک طریقہ پر ضیاع کرتا ہے۔ روایت میں مثبت اور منفی عناصر شامل ہوتے ہیں اور جس طرح ایلیٹ کے خیال میں شاعر پر یہ لازم آتا ہے کہ وہ ان عناصر کو الگ الگ کر کے دیکھے اور صرف مثبت اور لچکدار عناصر کو قبول کرے۔ جب تک بقول ایلیٹ "فنکار اس لمحہ میں زندہ نہ ہو جسے حال نہیں بلکہ ماضی کا لمحۂ موجود کہتے ہیں" ــــ روایت آگے نہیں بڑھ سکتی۔ دراصل روایت اور جدیدیت دو متضاد رویے نہیں ہیں بلکہ اوّل الذکر کی زندگی ہی اس مفروضہ پر قائم ہے کہ وہ تخلیقی قبولیت کا مظاہرہ کرے۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ نہ صرف ماضی کی ماضیت سے آگاہ ہو بلکہ اس حقیقت کا بھی "عرفان رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ اور کون کون سی چیزیں زندہ ہیں۔"

یہ وہ نقطہ ہے جہاں ایلیٹ جیسا روایت پرست بھی کس حد تک سائنسی نقطۂ نظر کا حامل ہو چلا ہے یعنی شدہ روایت پرستوں کے لیے 'گمراہ' ہو چکا ہے۔ روایت کے بارے میں ہر وہ رویہ جو اس حقیقت سے منحرف ہو کہ روایت کا سرچشمہ تہذیب و تمدن ہے اور یہ کہ روایت پرستی

پر سماجی تحریکوں اوران کے عمل وردِ عمل کا گہرا اثر ہوتا ہے، غیر حقیقی رویہ ہے۔

ہماری بدقسمتی یہ ہے کہ مذہب کے خشک اور جامد وکلاء اس حقیقت کو فراموش کر چکے ہیں کہ سائنسی روایت نئے حقائق کی روشنی میں تغیر پذیری پر مائل ہے۔ مذہب کے وکلاء پر لازم آتا ہے کہ وہ مذہبی فکر کی زبان اور لغت اور سائنسی فکر کی زبان ولغت کے فرق کوملحوظ خاطر رکھیں۔ سائنس کا طرۂ امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ اپنے موقف میں تبدیلی کواپنی شکست تصور کرنے کی بجائے اس نوع کی تبدیلی کو اپنی ترقی قرار دیتی ہے۔ نیوٹن اور آئن اسٹائن کا فرق دو افراد کے نقطہ ہائے نظر میں سے کسی ایک کی ہزیمت ہوسکتی ہے لیکن یہ کسی طور پر سائنس کی ہزیمت نہیں ہے جب کہ مذہبی مبلغ اسے اپنی ہزیمت قرار دینے میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانا چاہتے ہیں۔ ہمارے دور کے سارے مسائل اس عدم تطابق کی کوکھ سے پھوٹتے ہیں جو سائنسی ترقی اور مذہبی عقائد کے متوازی دھاروں سے عبارت ہوکر رہ گیا ہے۔

رینے گینوں اور عسکری صاحب کا المیہ یہ ہے کہ وہ اس عدم تطابق کی خلیج پاٹنے کی بجائے اُسے جوں کا توں رکھنے پر مصر ہیں اور روایت کے 'زندہ' اور 'مردہ' عناصر میں امتیاز نہیں برتتے اور اس اصول کوعقیدہ کی ضرورت اور غایت خیال کرتے ہیں۔

کیا جدید تقاضوں کی تنقیص ہی روایت کی وہ خدمت ہے جس پر 'واہ واہ' کا شور بلند ہوسکتا ہے؟ اگر یہ خدمت ہے تو پھر خودکشی کی خواہش کو کیا نام دیا جائے؟ (1981)

○

(نشانات: محمد علی صدیقی، اشاعت: مارچ 1981، ناشر: ادارۂ عصرِ نو، 42، ہمایوں کالونی کراچی 18)

اردو تنقید میں جدیدیت کے مباحث

اردو تنقید میں جدیدیت ایک وسیع المعانی اور بکثرت استعمال ہونے والا لفظ ہے۔ اسے بیک وقت بطور ایک تنقیدی اصطلاح، ایک ادبی تحریک، ایک عمومی تخلیقی رجحان اور ایک خاص فکری رویے کی نمائندگی کی خاطر برتا گیا ہے۔ طرفہ تماشا یہ ہے کہ نہ تو جدیدیت کے اصطلاحی معانی پر کامل اتفاق پایا جاتا ہے (جدت اور جدیدیت کو اکثر گڈمڈ کر دیا جاتا ہے) نہ اس امر پر اتفاق رائے موجود ہے کہ کس تحریک کو جدید تحریک کا نام دیا جائے، علی گڑھ تحریک کو، رومانی تحریک کو، اقبال کی تحریک کو، ترقی پسند تحریک کو، حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک کو، لسانی تشکیلات کی تحریک کو، علامتی اور تجریدی افسانے کی تحریک کو، یا ان سب تحریکوں کو جدید قرار دیا جائے۔ یہ بات بھی متنازع چلی آ رہی ہے کہ آیا جدید تخلیقی رجحان وہ ہے، جو عصرِ موجود میں حاوی ہو یا وہ رجحان جس کے پیچھے باقاعدہ ایک فلسفہ یا creed بھی ہو۔ اس صورت حال میں اردو تنقید کا قاری سوچتا ہے کہ کیا جدیدیت میں اس قدر ہمہ گیریت ہے کہ یہ ہر نئے ادبی تغیر کو اپنے دامن میں جگہ دینے میں تامل محسوس نہیں کرتی یا ہمارے ناقدین علمیاتی مسائل کے سلسلے میں بے احتیاطی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور اصطلاحوں اور نظریوں کی حد بندیوں کو گڈمڈ کرنے کے مرتکب ہوتے ہیں؟ یہ دونوں باتیں اپنی اپنی جگہ پہ درست ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت کسی باقاعدہ مینی فیسٹو کی حامل نہیں ہے۔ اس کے تعقلات میں اس نوع کی قطعیت نہیں ہے، جو اس کی بحریف فکر ترقی پسندی میں پائی جاتی ہے۔ ترقی پسند فکر کا سرچشمہ مارکس اور اینگلز کا فکری ماڈل ہے، جب کہ جدیدیت نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے اور رفتہ رفتہ پروان چڑھی ہے۔ اس میں چند در چند علمی نظریوں، نفسیاتی مکاشفوں، تہذیبی تبدیلیوں، فلسفیانہ نکتوں اور ادبی رجحانوں کی آمیزش ہوئی ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب بہر حال نہیں کہ

جدیدیت کا کوئی مرکزی نظام فکر ہی نہیں۔ جدیدیت میں مرکزیت ہے (اور مابعد جدیدیت کا جدیدیت پر سب سے بڑا اعتراض بھی یہی ہے) مگر یہ مرکزیت کسی واحد اور محدود نظریے کے مترادف نہیں۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کی مرکزیت لبرل و سیکولر ہے، بنیاد پرستانہ نہیں۔

○

اردو ادب کو نئے علمی نظریات اور تہذیبی تغیرات کا سامنا انیسویں صدی کے نصفِ آخر میں ہوا، 1857 میں جب ہندوستان سلطنتِ برطانیہ کی نوآبادی بنا۔ گو برطانوی اثرات اس سے پہلے یہاں کی سماجی، سیاسی، علمی اور ثقافتی زندگی پر پڑنے لگے تھے، مگر جنگِ آزادی کے بعد ان اثرات میں غیر معمولی شدت پیدا ہوئی اور ان کا دائرہ وسیع ہوتا چلا گیا۔ ہندوستان ایک بنیادی اور ہمہ گیر تغیر سے دوچار ہوا۔ اجتماعی زندگی کے تمام شعبے اور ادارے اس تغیر کے سیلِ رواں کی زد میں آئے۔ ہندوستان کا قدیم جاگیردارانہ نظام معاشرت داخلی نمو نے سے محروم ہو چکا تھا۔ یہاں مدت سے کوئی انقلابی تحریک نہیں چلی تھی۔ فقط چند اصلاحی تحریکیں وقتاً فوقتاً سامنے آتی رہی تھیں۔ (مثلاً شاہ ولی اللہ، حضرت مجدد الف ثانی اور بھگتی کی تحریکیں) انقلابی اور اصلاحی تحریک میں فرق یہ ہے کہ آخرالذکر موجود ہیئتوں اور سانچوں کو بالعموم ان کی اصل شکل میں باقی اور بحال رکھنے پر زور دیتی ہے، تاہم کبھی کبھی ان میں معمولی 'ترمیم و اصلاح' کو بھی گوارا کر لیتی ہے۔ جب کہ انقلابی تحریک موجود سانچوں کو فرسودہ قرار دے کر رد کر ڈالتی اور ان کی جگہ نئے سانچوں کو متعارف کرواتی ہے۔ 1857 کی ہندوستانی معاشرے کی تمام زیریں سطحوں میں بھونچال کی سی کیفیت پیدا ہو گئی اور یہ 'بھونچال' مغربی علوم تھے۔ یوں ہندوستان اپنی جدید تاریخ میں پہلی بار جدیدیت کے ایک خاص مفہوم سے آشنا ہوا اور یہ جدیدیت جدید مغربی علوم سے مترادف تھی۔ یہاں یہ امر ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ مغرب سے ہمارا یہ علمی رابطہ آزادانہ نہیں تھا یعنی یہ ہماری معاشرت کی قوتِ نمو نہیں تھی جو لپک کر مغربی علوم سے ہمکنار ہونے پر مائل تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو یہاں کی معاشرتی اور علمی روایات مختلف ہوتیں۔ مگر اب جو مغربی علمی اثرات آ رہے تھے ان میں مغرب کی سیاسی برتری اور تحکم کے وافر عناصر شامل تھے۔ یہ ایک نہایت نازک، اہم اور فیصلہ کن مرحلہ تھا کہ مغرب سے ہمارا تہذیبی اور علمی رشتہ کس نوعیت کا ہو۔ یہ فیصلہ سرسید نے کیا، جنھوں نے جنگِ آزادی کے بعد سے 1888 تک ہندوستان کی سماجی، تعلیمی اور ادبی زندگی کی سمت نمائی کی۔ یہ سمت کیا تھی، خود سرسید کے لفظوں میں دیکھیے:

''اگر ہم اپنی اصلی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں۔ تمام مشرقی علوم کو نسیاً منسیاً کردیں، ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے*، یورپ ہی کے ترقی یافتہ علوم دن رات ہمارے دست حال ہوں، ہمارے دماغ یورپین خیالات سے (بجز مذہب کے) لبریز ہوں۔''[1]

صاف ظاہر ہے کہ سرسید کی جدیدیت، مشرقی روایت سے انقطاع پر زور دینے سے عبارت ہے۔ (یوں منطقی طور پر سرسید کی تحریک اصلاحی نہیں انقلابی تھی)۔ ہر چند سرسید نے یورپی خیالات کی یلغار سے مذہب کو محفوظ رکھنے کی بات کی ہے، مگر یہ فقط بات ہی ہے۔ وگرنہ خود سرسید نے ایک نئے علم کلام کی بنیاد رکھی اور جدید مغربی علوم کی روشنی میں مذہبی عقائد کی تعبیر کی۔ نیز سرسید نے مذہب اور دنیا کو الگ الگ رکھنے پر زور دیا۔ سرسید 'جدید' ہندوستانی تہذیبی صورت حال کے شاید پہلے تجزیہ نگار ہیں، جنھوں نے یہ شدت سے محسوس کیا کہ ''ہمارا کوئی قول، کوئی فعل، کوئی یقین روحانی ہو یا جسمانی، دینی ہو یا دنیاوی مذہب سے خالی نہیں... دنیاوی معاشرت اور مذہبی معاملات میں کچھ تفریق و جدائی نہیں۔''[2] سرسید اس 'تفریق و جدائی' کے قائل تھے کہ ان کی نظر میں مادی و معاشرتی ترقی کا انحصار دینی اور دنیاوی معاملات کو الگ الگ رکھنے پر ہے۔ یہ زاویۂ نظر بھی مشرقی روایت سے انقطاع پر منتج ہوتا ہے۔ یوں سرسید کی جدیدیت فکری اور تاریخی عدم تسلسل کی علم بردار ہے، یہاں ایک ایسے طرزِ فکر کو رائج کرنے کی کوشش نظر آتی ہے، جو نہ صرف قدیم اور جدید میں خط امتیاز کھینچتا ہے بلکہ دونوں میں انقطاع پر بھی زور دیتا ہے۔ اس طرزِ فکر کے اہم اجزا عقلیت اور مادیت ہیں اور عملیاتی قدر' کا درجہ رکھتے ہیں۔ مسائل کی اہمیت کا فیصلہ اور ان کی معنویت کا جائزہ اسی قدر (norm) کے ذریعے ہوتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ سرسید کی جدیدیت کا انقطاع فرد کا سماج سے نہیں، روایت سے ہے۔ یہ جدیدیت اجتماعیت کی علمبردار ہے، فرد کے تمام انقلابی اقدامات کو سماج کی بہبود سے مشروط کرتی ہے۔

---

* زبان کے سلسلے میں سرسید کے خیالات یکساں نہیں رہے۔ پہلے وہ اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کے مخالف تھے۔ پھر سائنٹفک سوسائٹی کے قیام کے بعد اردو کے حامی ہو گئے اور اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کے سلسلے میں نہایت قوی دلائل دیے، جو آج بھی درست لگتے ہیں، مگر پھر میکالے کی تعلیمی اصلاحات کے حامی ہو گئے اور انگریزی کے حق میں اور اردو کی مخالفت پر کمربستہ ہو گئے۔

یقیناً یہ بات غور طلب ہے کہ اس عہد کے دیگر اکابرین (بالخصوص علمائے دیوبند، مولانا شبلی نعمانی، اکبرالہ آبادی اور دوسرے) کے اثرات سرسید کے مقابلے میں کیوں محدود تھے اور ان کی حیثیت جہت نمائی سے زیادہ ردعمل کی سی کیوں تھی، اور یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ کیا سرسید کا نقطہ نظر تاریخی جبر کا زائیدہ تھا یا مصلحتوں اور مفادات کا پروردہ تھا؟ اور یا بقول عزیز احمد یہ جدید افکار کے آگے سرسید کی سپراندازی تھی 3 یہاں ان سوالات کی تہہ میں اترنے کی گنجائش ہے نہ محل۔ یہاں فقط سرسید کی کی جدیدیت کی اسی جہت کو نمایاں کرنا مقصود ہے، جو اپنے زمانے میں غالب و کارآفریں تھی اور آئندہ کی بیشتر ثقافتی تبدیلیوں اور مباحث کی نقش گر تھی۔

یہ سمجھنے میں دقت نہیں ہوتی کہ سرسید کے پیشِ نظر modernization سے زیادہ westernization تھی۔ اور یہی مغربیانے کا عمل جدیدیت کے مترادف سمجھا گیا۔ اس نقطۂ نظر کو اس عہد کے بیشتر (جدید) نقادوں (حالی اور آزاد نے بالخصوص) نے قبول کیا۔ بیسویں صدی کا اردو ادب انھیں کے نظریات اور ادبی رجحانات کے زیرِ سایہ پروان چڑھا۔ حالی کے مقدمہ نے اردو ادب و نقد پر جو انقلاب آفریں اثرات مرتب کیے، وہ ڈھکے چھپے نہیں اور انجمن پنجاب (محمد حسین آزاد، جس کی مرکزی شخصیت تھے) کے ذریعے جس جدید نظم کا بیج بویا گیا وہی آگے چل کر تناور درخت بنا۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، انیسویں صدی میں 'ماڈرنائزیشن' اور 'ویسٹرنائزیشن' کا فرق بالعموم موجود نہیں تھا یعنی یہ فرق نہ کیا گیا کہ نئے علوم و فنون سے آزادانہ استفادہ ایک بات ہے اور مغربی علوم و فنون کی سیاسی قوت سے متاثر ہو کر انھیں قبول کرنا بالکل دوسری بات ہے۔ دراصل مغربیت کو ایک مادی حقیقت سے زیادہ norm کا درجہ دیا گیا۔ تنقید میں ایک حد تک امداد امام اثر نے 'مغربیت' اور جدیدیت کے امتیاز کو بالواسطہ طور پر ملحوظ رکھا۔ انھوں نے تمام دنیا کے ادب کی روایت کو ایک 'زندہ وحدت' کے طور پر پیش کیا۔ حالانکہ اس زمانے میں ٹی ایس ایلیٹ کا نظریہ روایت سامنے نہیں آیا تھا، جس نے تمام دنیا کے ادب کو ایک زندہ اکائی کے طور پر گرفت میں لینے پر زور دیا۔ مگر افسوس کہ اثر کی آواز شاملِ شورِ جہاں نہ ہو سکی۔ یوں اردو میں جدیدیت کے ساتھ مغربیت کا تلازمہ مستقلاً وابستہ ہو گیا۔

پیشِ نظر رہے کہ انیسویں صدی سے قبل ہماری ادبی فکر جدیدیت کے ایک فروعی مفہوم۔ جدت سے آشنا تھی۔ اس مفہوم کو جدتِ ادا، حسنِ ادا، اپج، مضمون آفرینی، معنی آفرینی، طرزِ نو،

نازک خیالی، نکتہ سنجی اور معنی پروری ایسی اصطلاحات کی مدد سے پیش کیا گیا۔ ان میں سے بیشتر اصطلاحات اردو شعرا کے تذکروں میں برتی گئی ہیں اور ان سے نیا، انوکھا، اختراع پسندی اور ابداع وغیرہ مراد لیا گیا ہے۔

'مراۃ الشعر' والے مولانا عبدالرحمٰن نے جدت ادا کو شاعری کا نہایت اہم عنصر قرار دیا ہے اور اسے معنی آفرینی سے کم درجہ نہیں دیا بلکہ معنی آفرینی کو جدت ہی میں شامل سمجھا ہے۔ انھوں نے جدت ادا کے تین اصول بیان کیے ہیں۔ "سادگی میں بانکپن نکالنا، تشبیہ و استعارہ یا استعارہ در استعارہ سے روپ بدلنا اور کسی لفظی و معنوی، عرفی و اصطلاحی مناسبت سے کوئی نکتہ پیدا کرنا۔" 4 سید عابد علی نے بھی مذکورہ بعض اصطلاحات کی جو وضاحت کی ہے، وہ مولانا عبدالرحمٰن کے خیالات سے ملتی جلتی ہے۔

> "(نازک خیالی) سے مراد یہ ہے کہ شاعر کا تخیل مختلف چیزوں میں ایسی مشابہتیں دیکھتا ہے، جو اکثر شعرا کو نظر نہیں آتیں... معنی پروری سے مراد یہ ہے کہ شاعر پامال راستوں سے ہٹ کر حقیقت کو نئے پہلوؤں سے دیکھنے کی کوشش کرے۔" 5

ان خیالات کو پیش نظر رکھیں تو جدت اور جدیدیت کا فرق آئینہ ہو جاتا ہے۔ جدت کا تعلق ہر چند اسلوب اور معنی دونوں سے ہے مگر جدت وہ 'تجربہ' ہے جو اسلوب، ہیئت اور معنی کی متعین حدود کے اندر واقع ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدت انحراف ضرور ہے، مگر یہ انحراف قوانین، اصولوں اور روایت یا شعریت سے نہیں۔ جدت انفرادیت، انحراف اور تجربے کی صرف اسی حد تک اجازت دیتی ہے، جہاں تک روایت کی پاسداری کو کوئی خطرہ نہ ہو۔ گویا یا تو روایت کی دریافت شدہ سرزمینوں کو نئے زاویوں سے دیکھتی ہے یا پھر روایت کے باطن میں اتر کر اس کے نادریافت گوشوں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یوں جدت میں روایت کی پابستگی سے تو انکار موجود ہوتا ہے، مگر خود روایت سے نہیں۔ ڈاکٹر عنوان چشتی نے بھی جدت کا یہی مفہوم پیش کیا ہے:

> "جدت مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی دریافت کا عمل ہے... جدت روایت کے بطن سے نمودار ہوتی ہے، مگر روایت پرستی سے انحراف کرتی ہے۔" 6

ریاض احمد اور ممتاز حسین نے بھی روایت اور جدت/انفرادیت کے ضمن میں ایسے ہی

خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ریاض احمد کے خیال میں روایت انفرادیت (جدت) کی ضد نہیں۔ روایت انفرادیت کو محض اس حد تک متاثر کرتی ہے کہ وہ ان حدود کا تعین کرتی ہے جس کے اندر انفرادیت کو پھلنا پھولنا ہوتا ہے۔ جب کہ ممتاز حسین کے مطابق جدت روایت کا تکوینی حصہ ہے۔ کوئی بھی روایت ایسی نہیں جس میں بے شمار جدتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جو ان کے امتزاج سے وجود میں نہ آئی ہو۔ اردو ادب کی (انگریزی اثرات سے قبل) کلاسیکی روایت کا روحِ رواں یہی تصورِ روایت و جدت ہے۔

جدت کے مقابلے میں جدیدیت روایت کی پاسداری کو اپنے لیے واجب نہیں گردانتی۔ جدت کو روایت سے انحراف کا حق فقط اس شرط پر دیا جاتا ہے کہ انحراف روایت شکنی کے بجائے توسیعِ روایت پر منتج ہو۔ مگر جدیدیت اوّل تو روایت سے اس قسم کا کوئی معاہدہ نہیں کرتی۔ دوم اس کی نظر میں روایت سے زیادہ اہم وہ صورت حال ہے، جو خود فرد کو درپیش ہوتی ہے۔ لہٰذا جدیدیت کی نظر میں اس صورتِ حال کا تجربہ اور تجزیہ اولیت رکھتا ہے۔ یوں جدیدیت خود کو روایت سے منقطع کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی۔ بلاشبہ یہ ایک بڑا چیلنج ہوتا ہے اور اس چیلنج کو قبول کرنے اور اس سے نمٹنے کا انحصار 'جدید فرد' کی تخلیقی شخصیت اور انفرادی استعداد پر ہوتا ہے۔

یہاں سرسید کی جدیدیت اور کلاسیکی جدت کے مابہ الامتیاز کو بھی نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیکی جدت کی رو سے حقیقت وجدانی ہے اور مابعد الطبیعی اساس رکھتی ہے۔ اس حقیقت کو زاویے بدل بدل کر دیکھا جاسکتا اور ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ میں باندھا جاسکتا ہے، مگر اسے بے دخل کرانا اور اس کی جگہ نئی حقیقت کو رائج کرنا ممنوع ہے کہ یہ حقیقت مابعد الطبیعی ہے، اور اسی بنا پر مقدس و محترم ہے۔ مگر سرسید کی جدیدیت نے حقیقت کی ما الطبیعی اساس پر ضرب لگائی۔ طبیعی اور مابعد الطبیعی کے فرق کو پیش کیا اور اول الذکر کو بطور خاص اہمیت دی۔ اس عظیم اور دور رس فکری تبدیلی کی وجہ سے 'طبیعی حقیقت' کو سمجھنے اور برتنے میں وہ آزادی بھی حاصل ہوگئی، جو پہلے بالعموم موجود نہیں تھی۔ بیسویں صدی میں جدیدیت کے جملہ مباحث (بلکہ دیگر مباحث بھی) میں فرد کی اس آزادی نے بنیادی کردار اختیار کیا۔ آئندہ جدیدیت کے جس قدر مباحث اردو تنقید میں ہوئے یہ بالعموم تین زاویوں سے ہوئے: حقیقت کے طبعی تصور، حقیقت کے مابعد الطبیعی تصور یا دونوں کے امتزاج کے حوالے سے۔ یعنی یا تو سرسید کی قائم کی گئی مذہب و معاشرت کی تفریق میں سے کسی ایک کو 'حقیقت کل' کا درجہ دیا گیا، نتیجتاً ایک کو قبول تو دوسری کو

رد کیا گیا، یا دونوں کو ترکیب دینے پر زور دیا گیا۔ دیکھا جائے تو برصغیر میں آزاد خیالی، روایت پرستی، بنیاد پرستی کی تمام 'جدید' تحریکوں کا منبع سرسید کے قائم کیے گئے مذکورہ امتیازات ہی ہیں۔

○

اردو ادب میں رومانوی تحریک (جس کا آغاز 1901 میں رسالہ 'مخزن' کی اشاعت سے ہوا) کو بالعموم سرسید تحریک کا ردِ عمل کہا جاتا ہے۔ ''جذبہ و تخیل کی وہ رو جسے علی گڑھ تحریک نے (ٹھوس عقلیت اور جامد اجتماعیت کی وجہ سے) روکنے کی کوشش کی تھی، سطح پر ابھرے بغیر نہ رہ سکی۔''7 یوں بالواسطہ طور پر سرسید کی جدیدیت کو کلاسیکیت کے بمنزلہ قرار دیا جاتا ہے کیونکہ 'رومانیت' (کلاسیکیت کی) اصول پرستی، عقلیت اور میانہ روی کے خلاف صاعقہ بردوش بغاوت ہے۔''8 حالانکہ سرسید کی جدیدیت نے کلاسیکی تمدنی روایت اور جدت پر کاری ضرب لگائی۔ یہ بات بڑی حد تک دب سی گئی ہے کہ رومانیت کا جدیدیت سے گہرا تعلق ہے، اس جدیدیت سے جس کا آغاز سرسید نے کیا اور اس سے بھی جو مغرب میں رائج ہوئی۔ سرسید نے تمام کلاسیکی تمدنی پابندیوں سے آزاد ہو کر سوچنے کا رویہ پیدا کیا۔ رومانیت نے اسی آزادی کے چراغ سے انانیت کا چراغ جلایا۔ یوں سرسید کی جدیدیت، رومانیت کی قوت بنی ہے۔ تاہم رومانیت نے افادیت اور سماجیت سے صرفِ نظر کو اپنا مسلک قرار دیا۔ سرسید کی جدیدیت میں جس جگہ عقلیت تھی وہاں تخیل آفرینی کو رکھا۔

مغرب میں روسو کو رومانیت کا باوا آدم کہا جاتا ہے، اس کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ہر وہ چیز جو مجھ سے باہر ہے، مجھے اس سے کوئی لگاؤ نہیں اور دنیا میں میرا کوئی ہمسایہ نہیں، کوئی بھائی نہیں۔ میں ایسا محسوس کرتا ہوں کہ کسی اور ستارے سے جہاں میں اس سے پیشتر تھا، مجھے یہاں پھینک دیا گیا ہے۔ مجھے اپنی انا (ego) کے سوا اور کسی چیز سے غرض نہیں۔''9

روسو نے یہاں اپنے سے باہر حقیقت سے بے زاری کا اظہار کیا ہے اور اپنی انا کو ہی اصل حقیقت اور صرف اسی کو اپنی پناہ گاہ متصور کیا ہے۔ جدیدیت اور وجودیت پر اسی نقطۂ نظر کے اثرات واضح ہیں۔

پیشِ نظر رہے کہ رومانیت دو قسم کی ہے: فعال اور منفعل۔ فعال رومانیت باغیانہ اور نفی پسند ہوتی ہے، جب کہ منفعل رومانیت فراریت پسند ہوتی ہے۔ ایک میں شکست و ریخت اور

تعمیرِ نو کی جرأت اور دوسری میں گریز، بے بسی، پسپائی، خود میں سمٹاؤ اور شکست خوردگی۔ تاہم یہ دونوں صورتیں سماج سے فرد کے انقطاع کی حالت میں پیدا ہوتی ہیں۔ جدیدیت پر فعال اور منفعل دونوں قسم کی رومانیت کے اثرات پڑے ہیں۔

اردو میں ہر چند رومانی طرزِ احساس کے حامل شاعر اور افسانہ نویس تو گزرے ہیں، مگر باقاعدہ رومانی نقادوں کی کمی ہے اور یہ کمی کھٹکتی ہے۔ گو محمد حسین آزاد، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، نیاز فتح پوری، عبدالماجد دریا آبادی، مجنوں گورکھپوری (جو بعد ازاں ترقی پسند ہوگئے) اور فراق گورکھپوری کے اسما رومانی تنقید نگاروں میں شمار ہوتے ہیں، مگر انھوں نے رومانیت کے اصولی مباحث سے زیادہ رومانی طرزِ فکر اور رومانی اسلوب کو اپنی تنقیدات میں اختیار کیا ہے۔ تاہم ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر انور سدید اور اب ڈاکٹر محمد خان اشرف نے رومانیت کے اصولی مباحث پر قابلِ قدر کام کیا ہے۔ ادھر شمس الرحمٰن فاروقی نے مغربی جدیدیت اور رومانیت کے ربط باہم پر تفصیل سے لکھا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مغرب میں جدیدیت کا آغاز تب ہوا، جب مغرب میں تبدیلی اور سابق کی تنسیخ کا کھلا شعوری اظہار ہوا اور یہ اظہار پہلی مرتبہ مغرب کے رومانی ادبا کے ہاں ہوا۔ رومانیت کے زیرِ اثر شاعر نے خود کو دوسروں سے اور سماج سے مختلف محسوس کیا اور یہ احساس تنہائی دروں بینی، انفرادی اور ذاتی اظہار میں المناک شدت پر منتج ہوا، شمس الرحمٰن فاروقی یہاں تک کہتے ہیں کہ:

> "جس طرح جدید مغربی تنقید رومانی تحریک کی دین ہے، اسی طرح جدید مغربی ادب بھی رومانی الاصل ہے۔" 10

کیا جدید اردو تنقید اور جدید اردو ادب کے بارے میں بھی اسی قسم کی رائے قائم کی جا سکتی ہے؟ یہ سوال تحقیق طلب ہے۔

○

سرسید کی طرح علامہ اقبال بھی باقاعدہ نقاد نہیں تھے، اس کے باوجود ان کے افکار نے اردو کی تنقیدی فکری جہت کو متاثر کیا۔ (ڈاکٹر وزیر آغا نے اقبال کی تخلیقی عمل کی تھیوری کو بطور خاص اہمیت دی ہے، مگر وہ ہمارے موجودہ موضوع سے غیر متعلق ہے) جدیدیت کے ضمن میں اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے سرسید کے برعکس 'ویسٹرنائزیشن' اور 'ماڈرنائزیشن' کے فرق کو ملحوظ رکھا۔ مغرب سے مرعوبیت کے بجائے مغرب سے استفادے پر زور دیا۔ مرعوبیت تقلید،

سطحیت اور غلامانہ ذہنیت ایسے ذہنی رجحانات کی نمود کرتی ہے اور بیرونی ثقافتی اثرات کو ایک چیلنج کے طور پر لیتی ہے۔ مگر استفادہ، تجزیے، گہرائی اور مکالے کو فروغ دیتا ہے۔ استفادہ، تلاش و جستجو کی ایک داخلی، گہری طلب کا زائیدہ ہے، جو علم و بصیرت کے ضمن میں عرب و چین اور مشرق و مغرب کی تخصیص کو رد کرتا اور حکمت کو مومن کی گم شدہ متاع قرار دیتا ہے، سو جہاں سے ملتی ہے، لے لیتا ہے۔ یوں اقبال نے دراصل جدیدیت کو 'ماڈرنیٹی' کے معنوں میں لیا، جو زندگی کے تمام شعبوں کو نئے علمی اور تہذیبی تغیرات سے ہم آہنگ کرتی ہے۔

اقبال کا مشہور شعر ہے:

مشرق سے ہو بے زار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

گویا فطرت کا تقاضا تاریکی کو روشنی میں بدلنا ہے اور اس شعر کی رو سے روشنی ہر جگہ یکساں ہے۔ شاعرانہ حد تک یہ بات دل کو لگتی ہے مگر علم کی روشنی سے بہت سی تمدنی اقدار اور بعض علمیاتی طریق ہائے کار وابستہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ روشنی علم و ہنر کے حصول میں ایک تجزیاتی نگاہ لازماً بروئے کار لانا پڑتی ہے۔ اسی نگاہ کی عدم موجودگی ایک طرف معانی اور عصری احتیاجات سے صرفِ نظر کرتی ہے تو دوسری طرف بدیسی علوم سے وابستہ اقدار کو بھی درآمد کرنے کی کھلی اجازت دے دیتی ہے۔ اقبال کی جدیدیت اس تجزیاتی نگاہ کی موجودگی کو بنیادی اہمیت دیتی ہے۔ اقبال بیک وقت مغرب کے مداح اور نقاد ہیں اور مشرق یا روایت کے ضمن میں بھی اقبال کا یہی رویہ ہے۔

اقبال کے ہاں (جدید) انسان کو مردِ مومن کا نام دیا گیا ہے۔ مردِ مومن وہ ہے جو اپنی خودی کی تکمیل کر لیتا ہے۔ یعنی جو خود آگاہ، رزم حق و باطل میں فولاد، احباب میں مردِ ابریشم، ستاروں سے آگے جہان دریافت کرنے والا، تسخیرِ فطرت کے عظیم مقاصد سے سرشار، جلال و جمال کا مرقع ہے۔ یہاں اس سے بحث نہیں کہ اقبال نے مردِ مومن کے جو اوصاف گنوائے، وہ کس حد تک نطشے کے فوق البشر سے ماخوذ تھے اور کہاں تک اسلامی تاریخ کے ہیروؤں سے لیے گئے۔ صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ اقبال کے 'جدید انسان' میں خود آگاہی تو ہے، مگر وہ علیحدگی، افسردگی، بے زاری نہیں ہے جو جدید ادب کے بیشتر کرداروں کی شخصیت کے اہم عناصر ہیں۔ اقبال کے ہاں روایت سے انقطاع کی جگہ روایت سے ارتباط ہے، مگر یہ ارتباط 'روایتی' ہرگز

نہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اقبال کی جدیدیت کا خیال انگیز تجزیہ کیا ہے:

''اقبال کی مجددیت روایت سے انحراف نہیں، نہ مذہب کی مخالفت ہے۔ ہاں انھوں نے بتایا ہے کہ مذہب کے حقائق ثابتہ کے بیان کے لیے ہر زمانے کا اپنا علمی ماحول اور ہر زمانے کی اپنی زبان ہوا کرتی ہے... موجودہ زمانے کا ماحول سائنسی علوم کا ماحول ہے اور اس زمانے کی زبان سائنسی زبان ہے۔ لہٰذا آج کے دور میں اقدار مطلقہ کی بچی خدمت یہی ہے کہ انھیں سائنسی علوم کی روشنی میں پیش کیا جائے۔'' 11

سید عبداللہ نے اقبال کی جس جدیدیت کو نمایاں کیا ہے، وہ اصلاً تطبیق ہے، جس کی بنیاد سرسید نے رکھی تھی کہ مذہبی حقائق کو نئے علمی ماحول کی زبان میں پیش کر کے دراصل اس ذہن کو واپس مذہب کی طرف لایا جائے جو نئے علمی ماحول کے زیرِ اثر مذہب کے سلسلے میں تشکیک میں مبتلا ہو کر مذہب سے دور ہو جاتا ہے۔ مگر اس طرزِ فکر میں ایک اہم علمیاتی خطا کا بالعموم ادراک نہیں کیا جاتا۔ تطبیق و تجدید سے عبارت طرزِ فکر زبان کو محض ذریعۂ اظہار سمجھتا ہے اور 'حقیقت' کو مستقل اور مطلق قرار دیتا ہے۔ ہماری کلاسیکی تنقید بھی لفظ کو ظرف اور معنی کو مظروف قرار دیتی ہے، ظرف کی تبدیلی سے مظروف کی حیثیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جدید ترین لسانی تحقیقات (وٹگنسٹائن سے سوسیئر اور بعد جدید مفکرین تک) سے یہ نکتہ روشن ہوا ہے کہ نہ صرف ہر شعبۂ علم کی اپنی مخصوص زبان ہے جو اس علم کے قارئین اور متعلقین کے لیے ہی قابلِ فہم اور 'کارآمد' ہے بلکہ زبان کے ساتھ اقدار بھی وابستہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ یہ سمجھنا سادہ لوحی ہوگی کہ جب نئے سائنسی علوم کی زبان میں مذہبی حقائق کو بیان کیا جائے گا تو وہ حقائق، حقائق ثابتہ ہی رہیں گے۔ نئی علمی زبان سے وابستہ اقدار بھی مذہبی یا روایتی حقائق کا حصہ نہ بن جائیں گی۔ نیم روایت یا حقائق کو سائنسی زبان میں پیش کرتے ہوئے اس منطقی نتیجے کو کیونکر دبایا جا سکتا ہے کہ سائنسی زبان کی اولیت اور اس کی عصری موزونیت کو تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یوں منطقی طور پر مذہب اور سائنس یا روایت اور جدیدیت کو بیک وقت ساتھ لے کر چلنا دشوار اور خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ اقبال مذہب اور روایت کو اس کی حقیقی شکل میں باقی رکھنا مگر نئے ذہن کے لیے اسے قابلِ قبول بھی بنانا چاہتے تھے۔ خطبات کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں کہ ''یہ مطالبہ کیا غلط ہے کہ مذہب کے متعلق ہمیں جس قسم کا علم حاصل ہوتا ہے اسے سائنس کی زبان میں سمجھا جائے۔'' مگر سائنس

اور مذہب کو بیک وقت اہمیت دینا ہرگز آسان نہیں تھا۔ اس ضمن میں ایک نظامِ مراتب قائم کرنا لازم تھا۔ اقبال نے جو نظام مراتب قائم کیا، اس میں برتری و اوّلیت مذہب، مابعدالطبیعی حقیقت اور روایت کو دی گئی، مگر جو فکری منہاج (تطبیق) اختیار کیا، اس میں اولیت سائنس، طبعی حقیقت یا جدیدیت کو تھی۔

○

ہر چند اقبال نے روایت کو باندازِ نو قبول کرنے کی راہ دکھائی تھی اور بالواسطہ طور پر یہ باور کرانے کی کوشش کی تھی کہ روایت کے اندر ہی خود اپنی توسیع کے امکانات ہوتے ہیں (اقبال نے اپنے شعری اسلوب میں اس سے بطور خاص کام لیا تھا) اردو کے کلاسیکی ادب میں جدت کا مفہوم بھی یہی تھا، مگر اس روایت کی اساس مابعدالطبیعیات پر تھی جس پر مغربی تہذیب وعلوم نے کاری ضرب لگائی تھی۔ سرسید کا جھکاؤ مابعدالطبیعیات سے زیادہ طبعی اور معاشرتی حقائق کی طرف تھا اور اسی طرزِ فکر نے انگریزی حکومتی، تعلیمی، ثقافتی اداروں کی مدد سے ایک پوری نسل تیار کردی تھی، جو مابعدالطبیعیات کے مقابلے میں طبعی اور معاشرتی سچائیوں اور زمینی حقائق کو زیادہ اہمیت دیتی تھی اور بسا اوقات اسی کی اصل حقیقت سمجھی تھی۔ قدیم شعری اور فکری روایت سے بغاوت کی ایک وجہ خود قدیم روایت کا تجزیہ بھی تھا۔ اس تجزیے نے یہ بات بھائی تھی کہ اردو کی ادبی روایت دراصل عجمی روایت کی تقلید تھی اور اس عجمی روایت کی، جو خود انحطاط پذیر تھی۔ مقامی اور زمینی روایت کو نظرانداز کرنے کی طرف امداد امام اثر نے اشارہ کیا تھا اور ادب میں مقامی اور ثقافتی عناصر کی موجودگی اور ضرورت پر محمد حسین آزاد نے زور دیا تھا۔ ان سب عناصر نے مل کر نئے تنقیدی شعور کو اس جسارت پر آمادہ کیا کہ وہ روایت سے انحراف کر سکے۔ اس تنقیدی شعور کی نمائندگی ادبا کے دو گروہوں نے کی۔ ایک گروہ ترقی پسندوں پر مشتمل تھا اور دوسرے گروہ میں میراجی، تصدق حسین خالد، ن م راشد اور حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ دوسرے شعرا تھے۔ یہ دونوں گروہ 'جدید' تھے۔ مگر دونوں کی جدیدیت باہم متصادم بھی تھی۔ یعنی دونوں میں بعض معاملات میں اشتراک بھی موجود تھا اور بعض بنیادی باتوں پر اختلافات بھی تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے دونوں کی جدیدیت کے مشترک عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "ترقی پسند اور جدید ادب کے درمیان سب سے پہلی قدر مشترک یہی ہے کہ دونوں اضافیت کے قائل ہیں، وہ اقدار کے ابدی اور حتمی ہونے کے قائل

نہیں۔ دوسری اہم قدر یہ ہے کہ دونوں اپنے دور کے سماج یا عصری زندگی کی طرف کوئی نہ کوئی رویہ متعین کرنے پر زور دیتے ہیں۔ رویہ نظریے کے مترادف نہیں ہے۔ رویہ اپنی identity کی تلاش ہے۔ کیا ہم اپنے سماج کے انبوہ میں گم ہو جانے کو تیار ہیں؟ اس انبوہ میں جو صرف سانس لینے، روزی کمانے اور عام مروجہ ڈھنگ کے کپڑے پہننے اور زندگی گزارتے مرجاتے ہیں۔ یا ہم اس زندگی میں کوئی معنویت ڈھونڈنا چاہتے ہیں اور اس معنویت سے نہ صرف اپنی زندگی کا عرفان پانے کے خواہش مند ہیں بلکہ دوسروں تک بھی اپنی اس نجی دریافت یا عرفان کی چنگاری پہنچا دینے کے متمنی ہیں۔"[12]

ڈاکٹر محمد حسن کی یہ بات تو درست ہے کہ ترقی پسند اور جدیدیت پسند دونوں اقدار کے اضافی اور غیر حتمی ہونے میں یقین رکھتے ہیں، اور اسی بنا پر دونوں روایت سے انحراف کرتے اور نئی ہیئتیں اور نئے موضوعات دریافت کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں۔ مگر ڈاکٹر محمد حسن کی اس بات سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ ترقی پسند اور جدید ادب سماجی اور عصری زندگی کی طرف جس رویے کو متعین کرنے پر زور دیتے ہیں، وہ نظریے کے مترادف نہیں ہے۔ جدید ادب کے سلسلے میں تو یہ بات برحق ہے۔ ان کا بڑا تخلیقی سروکار اپنی ذات کی شناخت ہے، چونکہ ذات غیر متعین اور پراسرار شے ہے، اس لیے اسے گرفت میں لینے کے لیے نظریے کے بجائے رویہ درکار ہوتا ہے مگر ترقی پسندی کا انحصار ہی نظریے پر ہے۔ ترقی پسندوں کے خیال میں بغیر نظریے کے عصری سماجی زندگی کا نہ تو فہم حاصل کیا جاسکتا ہے اور نہ کوئی لائحہ عمل متعین کیا جاسکتا ہے۔ نظریے کے انتخاب میں بھی ادیب کو آزادی کا حق نہیں دیا گیا، بلکہ ایک متعین نظریے مارکسی نظریے کو قبول کرنے پر اصرار کیا گیا۔ جدیدیت سے ترقی پسندی کے اختلاف کی بڑی وجہ بھی یہی تھی۔

میراجی نے اپنے مضمون 'نئی شاعری کی بنیادیں' میں لکھا ہے:

"بغاوت نوع انسانی کے لیے اپنی ذمہ داریوں کے احساس کی بنا پر تھی۔"[15]

راشد کی جدیدیت میں ترقی پسندی کے عناصر شامل ہیں۔ تاہم انھوں نے روایت کا جو مفہوم مرتب کیا ہے وہ ترقی پسندوں سے زیادہ جدیدیت پسندوں کی بنیادی فکر کے قریب ہے۔

"اردو شاعری میں روایت کا مطلب تھا مشترکہ سمبل، مشترکہ حکایتیں، محبت کا ایک مقررہ معیاری رویہ، بندھا ٹکا اسلوب اور زندگی اور اس کے متعلقات کے بارے میں مکمل اجنبیت۔ ان (جدید)

شاعروں نے اپنے انفرادی انداز پر زور دیا۔" 16 روایت کے اسی تصور کی تہہ میں مولانا حالی کے خیالات بیج کی صورت بکھرے ہوئے ہیں۔ حالی ہی نے مقدمے میں قدما کی شاعری کے بندھے ٹکے موضوعات اور اسالیب کی نشاندہی کی اور ان کے سلسلے میں بے زاری کا رویہ پیدا کیا تھا۔

دیکھا جائے تو 1930 کی نسل (جس نے حلقہ اربابِ ذوق کو بالعموم اپنا پلیٹ فارم بنایا) کی جدیدیت کے دو اہم عناصر تھے۔ روایت، قدیم شعری اسالیب، پرانی ہیئتوں، فکر ونظر کے بنے بنائے سانچوں کے خلاف بغاوت و آزادی اور اپنی انفرادیت کا اثبات جو پہلے عنصر کا منطقی نتیجہ تھا۔ تذبذب، بے بسی اور سہاروں کی جستجو انہی دو عناصر کے ضمیمہ جات تھے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ بے بسی وجودی نہیں تھی۔ ابھی اردو کی جدیدیت میں وجودیت شامل نہیں ہوئی تھی۔ تاہم وجودی نظریات کی قبولیت کی راہ ہموار ضرور ہو رہی تھی۔ وجودیت کے اثرات 1960 کی جدیدیت میں آئے۔ جس نقل کی جدیدیت زیرِ مطالعہ ہے، اس کی بے بسی دراصل روایت (قدیم اسلوبی، ہیئتی اور فکری سانچوں کے معنوں میں) سے الگ ہونے کا نتیجہ ہے۔ مگر یہ سماج سے علیحدگی نہیں ہے۔ یہ 'علیحدگی' ان معنوں میں ہے کہ اب شاعر کے پاس سماج کو سمجھنے اور برتنے کے 'فارمولے' نہیں ہیں۔ پرانے اور مروجہ ادبی نصب العینوں کو ازکار رفتہ قرار دے کر مسترد کیا جا چکا ہے۔ "(جدید شاعر نے مقررہ نظریوں، خانوں، فارمولوں اور نعروں سے دامن چھڑا لیا ہے... اس نے لکیروں اور پلوں کو توڑ دیا ہے۔ زندگی کے ناپیدا کنار سمندر میں داخل ہو گیا ہے۔ وہ زندگی کی وحدت کو اپنی تمام وسعتوں کے ساتھ دیکھنا، برتنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ وہ نفی اور اثبات کا کوئی بنا بنایا سانچہ اپنے پاس نہیں رکھتا۔ وہ خود اپنے حواس، اپنے تجربے اور اپنے ادراک سے زندگی کی ماہیت اور حقیقت کو دریافت کرنا چاہتا ہے، چونکہ سارے سہارے چھن چکے ہیں، اس لیے زندگی کا کرب اسے اکیلے جھیلنا ہے۔" 17

O

اب تک جس 'جدیدیت' کا ذکر ہوا ہے، وہ اصل میں ایک رویہ اور ذہنی میلان ہے، جو پرانے اور نئے کے مقابل آنے کے ضمن میں اختیار کیا جاتا ہے۔ چونکہ نیا اور پرانا جب آمنے سامنے آتے ہیں تو دونوں میں تصادم ناگزیر ہوتا ہے۔ نیا اپنے جوشِ نمو اور نئی نسل میں اپنی مقبولیت کے زور سے پرانے کو پسپائی پر مجبور کرتا ہے اور پرانا یا تو نئے کے مطابق خود کو ڈھالنے پر آمادگی ظاہر کرتا ہے یا نئے کے بطلان میں سرگرم ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید رویہ

نئے کے استحکام و نفاذ اور پرانے کی تجدید سے عبارت ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں علی گڑھ تحریک سے لے کر ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق تک اسی جدید رویے کو اختیار کیا گیا۔ ترقی پسند تحریک نے مارکسی اور سائنسی نظریات کو جدید سمجھ کر قبول کیا اور حلقہ اربابِ ذوق سے وابستہ ناقدین نے نفسیاتی، باطنی اور ثقافتی علوم کے انجذاب کو جدید رویہ گردانا۔ مگر 1960 کی دہائی میں خود جدیدیت معرضِ بحث میں آئی۔ جدیدیت کیا، کیوں، کب اور کیونکر؟ اس نوع کے سوالات پر بحث و تمحیص شروع ہوئی۔ جدیدیت کے ان نظری مباحث سے بالعموم یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ اردو میں جدیدیت کا آغاز 1960 کی دہائی ہے۔ شاید اس لیے کہ اسی زمانے میں علامتی اور تجریدی افسانے لکھے جانے لگے تھے۔ سماجی حقیقت نگاری اور نری واقعیت کے خلاف ردِعمل ظاہر کیا گیا تھا اور اسی زمانے میں ہی لسانی تشکیلات کا غلغلہ بلند ہوا تھا۔ اردو میں عموماً جدیدیت سے مراد علامتی اور تجریدی افسانہ اور وہ 'جدید' شاعری لی جاتی ہے، جس نے مروّج اور مانوس اسلوب کی توڑ پھوڑ میں خصوصی سرگرمی دکھائی۔ مگر یہ بات نظرانداز کردی جاتی ہے کہ شاعری کے ضمن میں جدید کا سابقہ میراجی کے زمانے میں ہی استعمال ہونے لگا تھا اور شاعری کے فہم و تجزیہ میں جدید نفسیاتی، جمالیاتی اور ثقافتی نظریات کو بروئے کار لایا جانے لگا تھا۔ تصنیف کو مصنف اور عصر سے الگ کرکے، ایک خودکفیل اکائی کے طور پر دیکھا جانے لگا تھا۔ اس خلط مبحث کا باعث یہ ہے کہ عام طور پر اس بات سے صرفِ نظر کیا گیا ہے کہ جدیدیت کی دراصل تین صورتیں ہیں: 'ہمہ گیر جدیدیت' (modernity)، 'جمالیاتی جدیدیت' (modernism) اور 'تجدید کاری' (modernization)۔ ہمہ گیر جدیدیت ثقافتی، فکری، سیاسی، معاشی غرض اجتماعی زندگی کے تمام اداروں کو محیط ہوتی ہے۔ عقلیت، سائنس، انسان دوستی اور ترقی اسی کے اہم عناصر ہوتے ہیں۔ جمالیاتی جدیدیت کا تعلق فنونِ لطیفہ سے ہوتا ہے۔ یہ ہر چیز 'ماڈرنیٹی' کے بطن سے پھوٹتی ہے، مگر اس کے مخصوص اور قابلِ امتیاز اوصاف بھی ہوتے ہیں جب کہ تجدید کاری ہر نئی تبدیلی سے ہم آہنگ ہونے اور اپنے عصر (بالخصوص نئی ٹیکنالوجی اور ایجادات) کا ساتھ دینے سے عبارت ہے۔ تجدید کاری میں بالعموم ایک خاص قسم کی سطحیت، تقلید اور فوری اثرپذیری ہوتی ہے۔ جدیدیت کی یہ تینوں صورتیں بیک وقت بھی کارفرما ہوسکتی ہیں۔ تاہم تجدید کاری ہر زمانے میں ہوئی ہے اور اسے ایک مستقل ذہنی رویے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جب کہ ماڈرنیٹی اور ماڈرنزم کا تعلق مخصوص زمانی فضا اور مکانی صورتِ حال سے ہوتا ہے۔ مغرب میں ماڈرنیٹی

18 ویں صدی کے وسط میں روشن خیالی کی تحریک کے ساتھ شروع ہوئی اور ماڈرنزم بیسویں صدی کی ابتدا میں۔ ہمارے ہاں ماڈرنیٹی (نہایت محدود معنوں میں) سرسید تحریک سے شروع ہوئی۔ ترقی پسند تحریک کا رشتہ بھی ماڈرنزم سے کم اور ماڈرنیٹی سے زیادہ ہے۔ اردو میں ماڈرنزم کے اولین شواہد ہمیں میرا جی اور حلقہ اربابِ ذوق کی تحریک میں نظر آتے ہیں مگر اس کا بھرپور اظہار 1960 کی دہائی میں ہوتا ہے۔* ہر چند ہمارے ہاں جدیدیت مغرب سے آئی مگر مغرب میں یہ زمانہ جدیدیت کے خاتمے اور ساختیات (اور ہائی ماڈرنزم) کے آغاز کا ہے۔ ہمارے ہاں بیشتر مغربی تحریکیں اور نظریات اس وقت متعارف ہوئے جب مغرب میں ان کی جگہ دوسری تحریکیں یا نظریات لے چکے تھے۔ بعض لوگوں نے اسی بنا پر مغربی نظریات کی اردو میں درآمد کو بے وقت کی راگنی سے تعبیر کیا ہے۔ نیز یہ رائے بھی ظاہر کی ہے کہ اس طرح ہمارے ہاں مسخ شدہ مغربی نظریات ہی پہنچے ہیں۔ یہ بات کسی حد تک درست بھی ہے، مگر یہ امر بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ ہر نظریے کے جڑ پکڑنے کا مخصوص 'موسم' ہوتا ہے۔ یعنی مخصوص حالات میں ہی مخصوص نظریے اور تحریکیں فروغ پاتی ہیں۔ خود مغرب کے ممالک میں جدیدیت آگے پیچھے رائج ہوئی۔ تاہم اس اعتراف میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اہلِ مغرب کی فکری اور ثقافتی تبدیلیوں کی رفتار ہماری ذہنی اور ثقافتی تبدیلیوں کی رفتار سے خاصی تیز ہے۔ اس لیے بھی ہمارے ہاں نئے فکری اور جمالیاتی رویے نسبتاً تاخیر سے شروع ہوتے اور رواج پاتے ہیں۔

O

اردو میں ماڈرنزم کے مباحث کئی سطحوں پر اور کئی زاویوں سے ہوئے۔ جدیدیت کی تعریف اور اس کی فکری حدود متعین کرنے کی مساعی ہوئیں، اس ضمن میں زاویہ ہائے نظر کے

---

* اردو کے بعض ناقدین نے جدیدیت کے مفہوم کے تعین میں ماڈرنیٹی اور ماڈرنزم کے فرق کو ملحوظ رکھا ہے۔ بالخصوص آل احمد سرور اور شہزاد منظر نے۔ مگر افسوس کہ اس ضمن میں ان کی آرا سرسری اور سطحی ہیں اور باہم متصادم بھی ہیں۔ مثلاً آل احمد سرور نے ماڈرنیٹی کو جدیدیت اور ماڈرنزم کو جدت پرستی قرار دیا ہے۔ جدت پرستی (ماڈرنزم) کو فیشن کہا اور ناپسندیدہ سمجھا ہے۔ جب کہ ماڈرنیٹی (جدیدیت) کی ضرورت اور افادیت کا اقرار کیا ہے (مجموعہ تنقیدات، ص 912)۔ جب کہ شہزاد منظر نے ماڈرنیٹی کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ہر دور اور ہر زمانے میں ہوئی ہے اور اسے جدت سے تعبیر کیا ہے، جب کہ ماڈرنزم سے مراد انھوں نے جدت طرازی نہیں بلکہ بالکل نیا فکر و خیال اور بالکل نیا طرزِ اظہار لیا ہے، جو روایت اور قدامت سے بغاوت کرتا ہے (ردِعمل، ص 136-137)۔ تنقیدی اصطلاحات کے مفہوم کے تعین کی سنجیدہ کوششیں ہمارے ہاں کم ہوئی ہیں۔

اختلافات بھی کھل کر سامنے آئے، جدیدیت کے زمانی تعین کی کوششیں ہوئیں اور یہاں بھی اتفاق رائے موجود نہیں تھا، جدیدیت کو رد کرنے کی کوشش ہوئی، کہیں جزوی اور کہیں کلی۔ یوں دیکھیں تو جدیدیت مخالفین 'قوم' کے بجائے 'گروہ' کی صورت تھے۔ یعنی نہ جدیدیت پسند ایک قوم کی مانند یکساں اور واحد نقطۂ نظر رکھتے تھے اور نہ جدیدیت مخالفین کسی ایک آئیڈیالوجی کے حامل تھے۔ دونوں کیمپوں میں 'گروہی اختلافات' ہیں۔ مثلاً جدیدیت پسندوں میں بیک وقت خالص مادیت، روحانیت، ارضیت و ثقافت اورلسانی تشکیلات کے علمبردار شامل ہیں اور جدیدیت مخالف کیمپ میں ترقی پسند اور روایت پسند جمع ہیں۔ روایت پسندوں میں بھی ایک گروہ جدیدیت کا یکسر مخالف اور دوسرا جدیدیت اور روایت کے امتزاج کا حامی ہے۔ اب اس اجمال کی تفصیل۔

مختلف لوگوں نے جدیدیت کی 'شعریات' یا اس کے بنیادی موقف کو مختلف زاویوں سے سمجھا ہے۔ مثلاً وزیر آغا کے خیال میں:

> ''جدیدیت ہمیشہ تخریب اور تعمیر کے سنگم پر جنم لیتی ہے۔ اس لیے جہاں ایک طرف یہ ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کے جملہ مراحل کی نشاندہی کرتی ہے، وہاں اس 'نئے پیکر' کے ابھرنے کا منظر بھی دکھاتی ہے، جو قدیم کے ملبے سے برآمد ہو رہا ہوتا ہے... جدیدیت صرف اسی وقت نمودار ہوتی ہے جب فکری تناؤ ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں مسلمہ اقدار اور آداب ریزہ ریزہ ہونے لگتے ہیں اور اقدار و آداب کی ایک نئی کھیپ وجود میں آنے کے لیے بے قرار ہوتی ہے۔'' 18

وزیر آغا نے جدیدیت کو ایک ایسے 'اصول' کے طور پر پیش کیا ہے، جسے تاریخ کے ادوار میں نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ جب قدیم اقدار و روایات اپنی افادیت اور عصری موزونیت کھو دیتی ہیں تو جدیدیت کے طلوع کا امکان روشن ہو جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ قدیم کی عدم افادیت کا شعور خود قدیم کے اندر سے ازخود نہیں پھوٹتا۔ یہ شعور اسی لمحے بیدار ہوتا ہے، جب نئے علمی انکشافات سے قدیم کا سامنا ہوتا ہے۔ ''یوں جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے، جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات و رسوم کی سنگلاخی کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔'' 19 گویا جدیدیت ایک طرف وہ نیا طرز احساس ہے، جو نئی علمی دریافتوں سے

مرتب ہوا ہے اور جس نے قدیم پر اس کی رجعت پسندی کو روشن کیا ہے۔ دوسری طرف وہ کشاکش بھی ہے جو نئے اور پرانے کے مقابل آنے اور باہم متصادم ہونے سے وجود میں آتی ہے۔ وزیر آغا جب جدیدیت کو علمی انکشافات کی انقلاب آفرینی اور روایات و رسوم کی سنگلاخیت سے منسوب کرتے ہیں تو ان کے پیش نظر بالعموم برصغیر کا تاریخی ثقافتی منظر نامہ ہوتا ہے، جو آریاؤں، مسلمانوں اور انگریزوں کی یلغار کی زد پر آتا رہا ہے۔ انھوں نے مقامی اور بیرونی ثقافتی آویزش و آمیزش کو زمینی اور آسمانی عناصر کے تصادم سے بھی تعبیر کیا ہے اور اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے آسمانی ثقافتی عناصر کو ثانوی اہمیت اور مقامی اور زمینی عناصر کو اولیت دی ہے۔ یوں ان کے ہاں جدیدیت مغربی خیالات و اقدار کا فیشن یا تقلید محض نہیں، وہ طرز احساس ہے جو مقامی تہذیب اور بیرونی ثقافت کی رزم آرائی (یعنی انتشار اور ٹوٹ پھوٹ) کے بعد جنم لیتا ہے اور اسی طرز احساس پر مقامی ثقافتی اثرات حاوی ہوتے ہیں۔ یوں وزیر آغا کے 'جدیدیت' کا فکری رشتہ مولانا محمد حسین آزاد اور میراجی کی 'جدیدیت' سے ہے۔ تاہم جس طور وزیر آغا نے ادب میں ثقافت کے عمل دخل کو تھیوری کی شکل میں پیش کیا اور اسے اپنے مضامین اور 'اوراق' کے ذریعے تحریک کی صورت دی ہے، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ وزیر آغا کی جدیدیت کے اس تصور کو 'مکانی' کہا جاسکتا ہے اور اسے ایک عمومی اصول قرار دیا جاسکتا ہے۔ تاہم انھوں نے جدیدیت کی 'زمانیت' پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

زمانی تصور کی رو سے جدیدیت ایک ہمہ گیر ادبی تحریک ہے، جس کا آغاز حالی سے ہوا۔ جب قدیم اسلوب اور رویوں سے آزادی حاصل کی گئی۔ جدیدیت کی اس تحریک میں شدت اقبال کے ہاں پیدا ہوئی۔ وزیر آغا نے جدیدیت اور اس سے حاصل ہونے والی آزادی کی پانچ سطحوں کو نشان زد کیا ہے۔ 20 پہلی سطح سیاسی آزادی کی ہے، جس کا زمانی دورانیہ 1930 تا 1947 ہے۔ سیاسی آزادی سے سماجی آزادی بھی جڑی ہے، جسے 1935 میں شروع ہونے والی ترقی پسند تحریک سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ اسی آزادی کی تیسری صورت فرد کی آزادی کی ہے، جس کے تحت فرد نے بہت سے سماجی اور نفسیاتی تعصبات اور رسم و رواج کی بندشوں سے نجات پانے کی کوشش کی اور یہ نتیجہ تھا جدید مغربی علوم کے مطالعے کا۔ سماجی اور نفسیاتی تعصبات سے مراد وہ اجتماعی رویے تھے جنھوں نے اصلاحی تحریکوں کی زیر اثر فرد کے جبلی تقاضوں کو دبانے پر زور دیا تھا۔ وزیر آغا کے خیال میں فرد کی اس آزادی کے بعد ہی 'اندر' کی سیاحت کا میلان

ابھرا، جس کا اظہار میرا جی اور حلقہ اربابِ ذوق کے بعض شعرا کے ہاں ابھرا۔ جدیدیت کی آزادی کی دوسری سطح ثقافتی جڑوں کی تلاش ہے، جو وطن کی آزادی کے بعد شروع ہوئی۔ جدیدیت کی تیسری سطح بیسویں صدی کی میکانکی زندگی اور مشین کی معیت میں رہتے ہوئے فرد کی تنہائی اور بے بسی کو اجاگر کرنے کی کاوش تھی (جب وجودیت کا فلسفہ شامل جدیدیت ہوا)۔ جدیدیت کی چوتھی سطح زبان کی توسیع اور لغوی زبان کو شعر کی سطح پر از سرِ نو خلق کرنے کا میلان ہے۔ وزیر آغا اس میلان کو کسی ایک دور سے نہیں، پوری جدیدیت کی تحریک میں خوشبو کی طرح بسا ہوا دیکھتے ہیں اور جدیدیت کی آخری سطح 'روحانی تعمیرِ نو' کی ہے۔ نئے انسان کا ظہور، جس کے خدوخال ابھی واضح نہیں ہیں۔" 31

گوپی چند نارنگ نے بھی جدیدیت کے زمانی تصور پر بطورِ خاص توجہ دی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے 1960 کی دہائی میں سامنے آنے والی جدیدیت کی توضیح، جواز اور پس منظر پر جم کر لکھا ہے اور شمس الرحمٰن فاروقی کی طرح ہی وہ جدیدیت کے دفاعی محاذ پر ڈٹے رہے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کے خیال میں جدیدیت کے اہم عناصر aligenation تنہائی، بے دلی، بے بسی وغیرہ ہیں۔ جدیدیت کے اس تصور سے ترقی پسندوں کی جنگ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ ترقی پسندوں کا ایک اعتراض (تفصیلی اعتراضات آگے آئیں گے) یہ تھا کہ یہ سب مغرب کی نقالی میں ہوا ہے، مگر گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ ترقی پسندوں کو یہ اس لیے نقالی دکھائی دیتی ہے کہ وہ ادب کے سماجی، مقصدی اور خارجی پہلو پر زور دیتے ہیں اور فرد اور اس کے باطن کو نظر انداز کرتے ہیں۔ یوں ترقی پسندوں کا اعتراض کوئی علمی اعتراض نہیں بلکہ ایک مخصوص زاویہ نظر کی جبریت کا شکار ہونے کا نتیجہ ہے۔ گوپی چند نارنگ جدیدیت کا جواز یہ پیش کرتے ہیں:

> "اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض و غایت کو سمجھنا باشعور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے... صنعتی یکسانیت کے اس دور میں فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہوگیا ہے اور اس کے وجود کی معنویت اس کے لیے سب سے بڑا سوالیہ نشان ہے۔" 22

ظاہر ہے اس تصورِ جدیدیت پر وجودی فلسفے کے گہرے اثرات ہیں اور وجودی فلسفہ مغربی ہے۔ یوں ترقی پسندوں کا اعتراض درست نظر آتا ہے کہ جدیدیت مغرب کی نقالی ہے،

مگر گوپی چند نارنگ جدیدیت کے دفاع میں دو دلیلیں لاتے ہیں اول یہ کہ شہری تمدن کی سطح پر ساری دنیا ایک ہو چکی ہے اور جدید انسان کے مسائل ہر جگہ یکساں ہیں۔ دوم آزادی سے پہلے ادب کے خارجی یعنی مقصدی پہلو پر اصرار تھا اور آزادی کے بعد اس کے ردعمل میں داخلی، باطنی اور شخصی لے بلند ہونے لگی۔ 23 ادب کے خارجی پہلو پر اصرار نے غیر تخلیقی نوعیت کی اشتہاریت اور خطابت کو جنم دیا تھا اور اس کے ردعمل کے طور پر لفظ کی معنیاتی کائنات، اس کے تہہ در تہہ رشتوں، علامتی، تجریدی اور تمثیلی پہلوؤں اور منطقی معنی سے قطع نظر معنی کے معنی اور ان کے معنیاتی انسلاکات کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہونے لگی۔ 24 اس طرح جدید ادب حقیقت نگاری کی روایت کے ردعمل میں اور جدیدیت ترقی پسندی کے ردعمل میں رونما ہوئی، مگر شہزاد منظر کا خیال ہے کہ اردو میں 1960 میں جدیدیت کی تحریک اس لیے مقبول ہوئی کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد اشتراکیت کی تحریک رفتہ رفتہ زوال پذیر ہونے لگی، بالخصوص اسٹالن کی موت کے بعد دل دہلا دینے والے انکشافات ہوئے، انھوں نے اشتراکی تحریک کو سخت نقصان پہنچایا اور اس تحریک کے وابستگان اور ہمدردوں (جس میں خود شہزاد منظر بھی شامل تھے) کو مایوس کیا۔ یوں ترقی پسند تحریک کے زوال سے جو جگہ خالی ہوئی، اسے جدیدیت نے پُر کیا۔ 25 گویا جب ترقی پسند تحریک نے اسٹیج خالی کیا تو جدیدیت کو قدم جمانے اور اپنی کارکردگی دکھانے کا موقع ملا۔ اگر یہی بات درست ہے تو پھر ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں جدیدیت اور ترقی پسندی کے درمیان (بالخصوص ہندوستان میں) ہونے والے مجادلے کا کیا جواز ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی ہندوستان میں جدیدیت سے وابستہ اہم ترین نقاد ہیں اور وہ تا حال اس وابستگی کو برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ ان کے خیال میں جدیدیت کا سب سے اہم عنصر فرد کا سماج سے اور روایت سے انقطاع ہے۔ اس انقطاع کی بنیاد رومانیت نے رکھی۔ یوں جدیدیت ان کی نظر میں کوئی نئی تحریک نہیں۔ بلکہ رومانیت کا احیا ہے۔ جدیدیت میں رومانیت کے علاوہ جو عناصر شامل ہوئے وہ دو ہیں۔ ایک مکمل اور دو آدھے آدھے۔" 26 پہلی جنگ عظیم کو وہ آدھا عنصر قرار دیتے ہیں کہ اس کا اثر عالمی ادب پر کچھ زیادہ نہیں پڑا، کیونکہ صنعتی انقلاب کا عمل انسانوں کو بہت پہلے سے عالمی جنگ کی تباہ کاری اور انتشار کے لیے آمادہ کر چکا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد بے چارگی اور بے مائیگی کا احساس شدید ضرور ہوا، پیدا نہیں ہوا۔ دوسرا آدھا عنصر ان کے خیال میں وجودیت ہے،، جس نے جدیدیت کی تعمیر میں حصہ لیا۔ عجیب بات یہ ہے کہ

فاروقی جدیدیت میں شامل جس سالم عنصر کو شامل کرتے ہیں وہ فرائیڈ ہے جس کے اثر کو وہ نیوٹن کے اثر کے مماثل قرار دیتے ہیں۔ اسی کے اثر سے سرریلزم، وادائیت، تاثریت ایسی تحریکیں پیدا ہوئیں۔ نیز فرائیڈ کے اثر سے ہی ادب میں نئے موضوعات اور نئی ہیئتیں متعارف ہوئیں۔ جدیدیت میں جوالم پذیری پیدا ہوئی، اسے فاروقی دوسری جنگ عظیم سے منسوب کرتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے جدیدیت کے خد و خال کی نشاندہی میں غیر معمولی علم وفضل کا مظاہرہ کیا ہے اور جن علمی اور تاریخی واقعات کو جدیدیت کے تشکیلی اجزا میں شمار کیا ہے، ان سے انکار مشکل ہے مگر انھوں نے ان کے جس تناسب کا ذکر کیا ہے اس سے اتفاق بھی مشکل ہے۔ مثلاً وجودیت کو انھوں نے آدھا عنصر قرار دیا ہے، جب کہ یہ سالم و غالب عنصر ہے۔ جدیدیت کو واضح کرنے کے لیے وجودیت کے بعض اہم نکات کی نشاندہی ضروری ہے کہ 1960 کے بعد کی جدیدیت پر اس فلسفے کے اثرات شاید سب سے زیادہ ہیں۔

وجودیت (existentialism) فلسفہ ہے، مگر فلسفہ طرازی، نظریاتی موشگافیوں اور مابعدالطبعیاتی نکتہ آفرینیوں کو مسترد کرتی ہے۔ وجودی فلسفہ خالص علمی، نظری، جمالیاتی اور اخلاقی مسائل سے بھی تعرض نہیں کرتا۔ گویا یہ ایک ایسا فلسفہ ہے جو فلسفے کی پوری روایت کو منہدم کرتا ہے، اس لیے نہیں کہ وہ فلسفے کی سمت کو بدلنا یا فلسفے کی نئی بنیاد رکھنا چاہتا ہے، کیونکہ اس بات کا مطلب فلسفیانہ مسائل کو ہی از سر نو مرتب کرنا ہے، جب کہ وجودیت ان تمام تصوراتی اور نظری مباحث سے خود کو آزاد رکھنے کی کوشش کرتی ہے، جو انسان کو وجود (being) سے منقطع یا ماورا کرتے ہیں۔ وجودیت کا محور وجود ہے، جب کہ اس قبل کے فلسفے جوہر کو اہمیت دیتے ہیں اور وجود کو اس کے مطابق ڈھل جانے کی تعلیم و ترغیب دیتے ہیں مگر وجودیت فلسفۂ وجود ہے:

> Existentialism... is a philosophy of being, a philosophy of attestation and acceptance, and a refusal of the attempt to rationalize and to think being." 27

وجودیت کی دلچسپی وجود، existence یا being سے ہے، مگر یہ وجود کے بارے میں تصورات وضع کرنے کے بجائے اسے 'تجربہ' کرنا چاہتی ہے۔ اور وجود کا تجربہ فرد، زندہ فرد کرتا ہے۔ لہٰذا نہ صرف وہ اہم ہے بلکہ وہی کچھ اہم اور حقیقی ہے، جو یہ فرد تجربہ کرتا ہے۔ لہٰذا اس کے لیے ماضی کوئی معنی نہیں رکھتا اور نہ کسی دوسرے کا کوئی تجربہ کوئی اہمیت رکھتا ہے۔ وجودیت گو کسی مخصوص فرد، تخلیق کار یا عام آدمی، دانشور یا سیاست داں وغیرہ کا تصور نہیں رکھتی، تاہم یہ اس فرد

کو اہمیت ضرور دیتی ہے، جسے اپنی اصل کو سمجھنے اور تجربہ کرنے میں دلچسپی ہے۔ دوسرے لفظوں میں وجودی فرد وہ ہے، جو نہ صرف اپنے وجود کا ادراک کرسکتا ہے بلکہ اس وجود کے گردا گرد موجود دھند کا پردہ بھی چاک کرسکتا ہے اور جب یہ پردہ چاک ہوتا ہے تو اسے متلی (nausea)، اکتاہٹ (ennui)، وحشت (dread) اور Joy کے تجربات ہوتے ہیں۔

وجودیت جس being کی بات کرتی ہے، اس سے مراد خود فرد، اس کا تاریخی وجود اور دنیا ہے۔ فرد ان تینوں سے منقطع ہے۔ فرد خود سے اس لیے جدا ہے کہ اس کے اندر کوئی مستقل جوہر نہیں، کوئی مطلق اور مستحکم ذات نہیں۔ جو کچھ ہے، ابہام ہے۔ تاریخ اس کے لیے اجنبی بھی ہے اور نامکمل بھی کہ اس میں مستقبل شامل نہیں اور دنیا سے اس کے انقطاع کا سبب یہ ہے کہ دنیا میں انسان کو کسی مقصد اور معقول علت کے بغیر پھینک دیا گیا ہے۔ دنیا کے مقاصد اور انسان کے ارادوں کے درمیان کوئی موافقت ہے نہ مفاہمت۔ (ان تصورات سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ 20ویں صدی کی وجودیت مذہب اور عقیدے کی پناہ گاہ کو ترک کر چکی ہے) خود سے، تاریخ سے اور دنیا سے علیحدگی کی وجوہ تاریخی، سیاسی یا تہذیبی نہیں بلکہ یہ علیحدگی ان تینوں کی ساخت یا تقدیر میں شامل ہے۔ 28 یعنی اس علیحدگی سے کسی طور پر مفر نہیں ہے۔ اسی بنا پر وجودیت تاریخ کو کچھ زیادہ معرضِ بحث میں نہیں لاتی اور وہ سارے فلسفے جو تاریخی یا سیاسی تناظر کو اہمیت دیتے ہیں، وجودیت پر برستے ہیں۔

وجودیت اس علیحدگی کو بنیادی اور ازلی قرار دیتی ہے اور اسے ختم کرنے کے حق میں نہیں۔ بقول گبریل مارسل (Gabriel Marcel):

> being... is not a problem to be mastered and done with
>
> but a mystery to be lived and relived." 29

اگر یہ وجود کو مسئلہ سمجھتی تو یقیناً علیحدگی کا حل تجویز کرتی، مگر اس کی رو سے یہ علیحدگی ہی ہے جو فرد کو بحیثیت فرد قائم کرتی ہے۔ علیحدگی کو کسی فلسفے، تاریخ یا دنیا کے کسی تصور کی رو سے ختم کیا جاسکتا ہے مگر ہر تصور اور نظریہ کسی نہ کسی تناظر کا پابند ہے اور ہر تناظر دوسرے تناظر سے وابستہ ہے (بعد ازاں دریدا نے اسے ایک دوسرے زاویے سے اہمیت دی) یوں مسلسل سوال اور پیہم ابہام ہے۔ معروض یا حقیقت سے فرد کی جدائی مسلم ہے۔ یہ علیحدگی تنہائی کا باعث ہے۔ نہ اپنے اندر، نہ باہر کہیں کچھ ایسا نہیں جو انسان کی ازلی بدنصیبی کا چارہ کرے، مگر اسی تنہائی سے انسان پر

انتخاب کی ذمہ داری آن پڑتی ہے۔ بقول ژاں پال سارتر:

> My freedom is the unique foundation of values. And since I am the being by virtue of whom values exist, nothing - absolutely nothing - can justify me in adopting this or that value or scale of values. As the unique basis of the existence of values, I am totally unjustifiable. And my freedom is an anguish at finding that it is the baseless basis of values." 30

یوں وجودیت میں آفاقیت نہیں، اضافیت اور مقامیت ہے، مخصوص اور منفرد صورتِ حال ہے۔ قانون نہیں، عمل ہے۔ ضابطے کے بجائے تجربہ ہے۔ یہ فرد کو اپنی زندگی جینے اور اپنی اصل کو تحریر کرنے کا فلسفہ ہے۔ یہ فرد کو سطحیت، ابہام، دھند سے باہر آنے اور اپنی اصل کا تاریک، تنہا، سہا ہوا، افسردہ، اکتایا ہوا اور بے جواز چہرہ دیکھنے پر مائل کرتی ہے۔ نیم فرد کو اپنے فیصلے خود کرنے اور ان فیصلوں کو ذمے داری قبول کرنے کا اہل ثابت کرتی ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں جدیدیت کے بنیادی موقف- انقطاع، علیحدگی، تنہائی، افسردگی، بے بسی، خوف، لغویت، خواہش مرگ، بے معنویت، انفرادیت، داخلیت- کی فلسفیانہ اساس کو سمجھا جا سکتا ہے اور دیکھا جا سکتا ہے کہ جدیدیت پر غالب اور محکم اثر وجودیت ہی کا ہے۔ وجودیت کو ملحوظ رکھے بغیر جدیدیت کی روح پوری طرح گرفت میں نہیں آتی۔ جدیدیت کے معنی و مقصد کو اس کے درست علمی تناظر میں سمجھنے والوں میں ایک اہم نام آل احمد سرور کا ہے۔ انھوں نے اردو جدیدیت کے بعض اہم عناصر کو مغربی ادب کی نقالی قرار دینے کے بجائے اس کی وسیع علمی اساس کی جستجو کی ہے۔ ان کی رائے میں:

> ''خواہش مرگ صرف آج کے ادب کا ایک انحراف نہیں، نہ سرمایہ دارانہ تہذیب کا ایک المیہ ہے بلکہ یہ حیاتیات کے ایک قانون، نفسیات کی بعض گرہوں اور بشریات کے اسرار کا ایک راز ہے۔ چنانچہ آج کے ادب میں تنہائی، خواہش مرگ، علیحدگی (alienation) کے جو عناصر ہیں، ان کے پیچھے دراصل فطرت انسانی کے ان سربستہ رازوں کا علم ہے جس پر مذہب، سیاست، اخلاق، تہذیب کے محدود تصور نے پردے ڈال دیے تھے۔ جدید ادب اسی لحاظ سے بہلاتا، سلاتا یا مست نہیں کرتا، وہ آدمی کو مرد بناتا ہے اور

جیسا وہ ہے اسے سمجھنے کی اس میں صلاحیت پیدا کرتا ہے۔''[31]

گویا ان کی نظر میں جدیدیت کوئی فیشن نہیں، یہ اس علم وانکشاف کا نتیجہ ہے، جس نے عقائد کی ماورائیت اور توہمات کی دھند کو ہٹا کر، انسان پر اس کی اصل منکشف کی ہے۔ یہاں آل احمد سرور کا واضح اشارہ وجودیت کی طرف ہے، جس کے بنیادی مقدمات پر اوپر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ جدیدیت میں جس انقطاع اور انہدام کا اکثر ذکر ہوتا ہے، اس کی ایک وجہ تمام پرانے عقاید، فلسفے، اخلاق اور سیاست کے نظریات کا کھوکھلا ہونا اور ان سے جدید انسان کا بے زار ہونا بھی ہے اور یہ بے زاری پرانی دنیا پر احتجاج ہے اور ایک گہرے شعور کی پیداوار ہے۔

اس مقام پر ہندوستانی اور پاکستانی جدیدیت کے فرق پر ایک نظر ڈالنا مناسب ہے۔ ہر چند دونوں ممالک کے جدید ادب میں علیحدگی، تنہائی، داخلی اور باطنی عنصر کا ذکر موجود ہے، جو عالمی ادب کے اثرات کا نتیجہ ہے مگر پاکستانی جدیدیت میں ثقافتی اور روحانی عنصر کا ذکر زیادہ ہوا ہے۔ شاید اس لیے کہ پاکستان میں آزادی کے بعد اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش یہاں کے فرد کی داخلی مجبوری تھی، کچھ ہجرت کی وجہ سے اور کچھ پاکستان کے تہذیبی اور ثقافتی تشخص کے تعین کی خاطر۔ ہندوستان کا جدید فرد بھی گو ہجرت کے تجربے سے گزرا تھا، یوں جڑوں سے کٹنے کا مسئلہ اسے بھی درپیش تھا مگر سرحد کے دونوں طرف ہجرت کے محرکات اور معانی یکساں نہیں تھے۔ پاکستانی مہاجرین کی ہجرت آئیڈیالوجی کے تحت تھی، جب کہ بھارتی مہاجرین کے لیے یہ ایک سیاسی فیصلے کا نتیجہ تھی۔ چنانچہ اپنے قومی تشخص کی تلاش وہاں کے فرد کا مسئلہ نہیں بنا۔ ہندوستانی جدیدیت کے تنقیدی مباحث زیادہ تر علمی وفنی سطح پر ہوئے اور بڑی حد تک اینٹی ترقی پسند تھے۔ پاکستان میں بعض ناقدین نے ترقی پسند تحریک کو جدیدت کی لہر خیال کیا ہے (اصولاً ترقی پسندی، ماڈرنزم کے بجائے ماڈرنیٹی کی لہر ہے) مگر ہندوستان میں اسے جدیدیت کی ضد مقابل سمجھا گیا اور اسے 'رشتے' کے تحت معرضِ بحث میں لایا گیا ہے۔

ثقافتی تشخص اور اسی کی ذیل میں قومی طرزِ احساس پاکستان کی تنقیدی فکر کا ایک بنیادی مسئلہ تھا۔ مثلاً سجاد باقر رضوی نے لکھا:

> ''1947 کے بعد کی اردو تنقید کا کوئی مفہوم صرف اس امر کے پیش نظر متعین ہوسکتا ہے کہ اس میں قومی طرزِ احساس اور اس طرزِ احساس کے پیش نظر تخلیقی ضرورتوں کو کس طرح اجاگر کیا گیا ہے۔''[32]

چنانچہ پاکستانی تنقید میں کلچر کے مباحث نہایت شدومد سے ہوئے۔اس اعتراف میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ تنقید میں کلچر کی بحث کا سب سے بڑا محرک ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب 'اردو شاعری کا مزاج' ثابت ہوئی تھی۔ اس کتاب میں اردو شاعری کی تین اہم اصناف گیت، غزل اور نظم کے مزاج (اور نئی تنقیدی اصطلاح میں شعریات) کو برصغیر کے ثقافتی پس منظر میں متعین اور دریافت کیا گیا تھا۔اس طرح اردو تنقید میں یہ تھیوری متعارف کروائی گئی ہے کہ ادب کے شعریاتی ضابطوں اور معنیاتی نظام کا تعین کلچر کرتا ہے۔ سو ادبی تجزیے میں کلچرل حوالے کو اولیت حاصل ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ساختیات کا اساسی موقف بھی یہی ہے۔ بہرکیف پاکستان میں جدیدیت کے مباحث میں فرد کی ثقافت اور اجتماع سے وابستگی پر بالعموم زور دیا گیا۔ انور سدید کے مطابق:

''جدیدیت فرد کو اجتماع سے کاٹنے یا اس کو مشینی پرزہ بنا ڈالنے کے بجائے اس کی ذاتی اہمیت کو اجاگر کرتی ہے اور فرد کی شخصیت آزادی کا تحفظ کرتے ہوئے اسے معاشرے کا ذمہ دار رکن بننے کی تلقین کرتی ہے۔'' 33

ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے:

''جب تک جدیدیت اپنی سائیکی سے جنم نہیں لیتی، اس وقت تک اس کی جڑیں ادب اور فنون لطیفہ میں گہری نہیں ہوتیں۔'' 34

فتح محمد ملک نے جدیدیت کے اس پہلو کو بطور خاص سراہا ہے کہ اس تحریک نے مقامی الفاظ اور مقامی اصناف کو اپنایا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ فتح محمد ملک کے خیال میں اس طور جدیدیت مغربی نقالی کے الزام سے بچ جاتی ہے۔ ''ہمارے جدت پسند ذہن کی علاقائی ادبیات کی جانب یہ پیش قدمی اس حکمت و تخیل کی بازیافت کا عمل ہے، جسے پیروئ مغربی کی دھن میں ہم گنوا بیٹھے ہیں۔'' 35 اسی ضمن میں جیلانی کامران کے 'جدید تنقیدی موقف' کا ذکر بھی ضروری ہے۔ وہ ادب کی تفہیم کے عمل کو اس کے تہذیبی پس منظر سے منسلک کرتے ہیں:

''کسی ایک ادب کو دوسرے ادب کے حوالے سے جانچنا... نقصان دہ ہے... علم تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں اور معانی تک پہنچنے کا راستہ ان تہذیبی منطقوں ہی سے گزرتا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل و صورت اختیار کی ہے... پس منظر کے بغیر معانی کی دریافت ممکن نہیں ہو سکتی۔'' 36

جیلانی کامران نے یہ موقف اپنی کتاب 'نئی نظم کے تقاضے' میں بھی اختیار کیا ہے۔
'علامتیں اس لسانی پیکر (نظم) کو ایک طرح کا فکری جغرافیہ مہیا کرتی ہیں، جس کے ذریعے یہ لسانی پیکر اپنے لیے تہذیبی وطن حاصل کرتا ہے... تہذیبی وطن کے بغیر علامتوں کا مفہوم واضح نہیں ہوسکتا۔''37 جیلانی کامران تہذیبی منطقوں سے مراد عجمی اسلامی تہذیبی تناظر مراد لیتے ہیں، جو ان کے خیال میں اردو کے کلاسیکی ادب کی شعریات کو متعین کرتا ہے۔ یہ موقف پاکستانی، اسلامی ادب کی تحریک سے جڑا ہوا ہے اور جس کے علمبردار حسن عسکری سے لے کر سراج منیر ہیں۔ اصولی طور پر اس موقف میں کوئی خرابی نہیں کہ ادب کو اس کے تہذیبی تناظر میں ہی معرضِ فہم میں لایا جانا انسب ہے مگر دوسرے زاویے سے دیکھیں تو یہ نقطۂ نظر تنقید کے منصب کو محدود بھی کرتا ہے کہ صرف تہذیبی تناظر پر اصرار اور بھروسے کا منطقی نتیجہ ادبی متن کو وجدانی قرار دینا اور تنقید کو تفہیم کے مترادف سمجھنا ہے۔ جب کہ تجزیاتی تنقید معنی در معنی کی جستجو کرتی ہے اور تہذیبی تناظر کے علاوہ مختلف علمی اور تنقیدی نظریوں کے فراہم کردہ تناظر کو بھی بروئے کار لاتی ہے۔ معنی آفرینی کے ضمن میں قاری کی رہنمائی کے لیے نظریہ سازی برحق مگر اس پر مخصوص معنی تک رسائی کی قدغن لگانا مستحسن نہیں۔

یہاں یہ سوال بجا طور پر اٹھایا جاسکتا ہے کہ نئے ادب میں علاقائی اور تہذیبی تناظر کے انسلاک کو کیا جدیدیت کا نام دیا جاسکتا ہے؟ جمالیاتی جدیدیت (ماڈرنزم) کے تین عنصر ہیں۔ فرد، تجربہ اور لمحہ حاضر۔ جدید فرد سماج سے علیحدگی کو اپنی تقدیر ہی نہیں، ضرورت بھی خیال کرتا ہے کہ اسی کے ذریعے وہ اپنی شناخت کا تعین کرتا، اپنی زندگی کو خود اپنے زاویے، اپنی ذات کے پورے پوٹینشل کے ساتھ تجربہ کرتا ہے۔ اصولی طور پر وہ وراثت میں ملے نظریات اور ہیئتوں کو رد کرتا اور خود اپنے اندر سے ایک نیا وژن اور اس وژن کے اظہار کے لیے نئی ہیئتیں تخلیق کرتا ہے۔ یوں ماضی سے وہ مختلف سطحوں پر عدم تسلسل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ پورے کا پورا لمحہ حال میں ہوتا ہے۔ ان تصریحات کی روشنی میں علاقائی اور پرانے تہذیبی رویوں کو نئے ادب میں سمونا اور برتنا ایک نیا ادبی رجحان ہوسکتا ہے، اسے مشرقی تنقید کی اصطلاح میں جدت کا نام بھی دیا جاسکتا ہے، جو روایت کی توسیع پر قانع ہوتی ہے مگر اسے جدیدیت کے مغربی تصور کا مماثل سمجھنا مشکل ہے۔ مذکورہ نئے رجحانات کو جدیدیت سے موسوم کرنے پر ہی غالباً غلام حسین اظہر نے یہ اعتراض کیا تھا:

''پچھلے چند سالوں میں 'جدیدیت' کا ذکر... ان حضرات نے بھی بطور فیشن

خاص طور پر کیا ہے جو جدید لبادے اوڑھنے کے باوجود آستینوں میں بتانِ عہد

عتیق لیے ہوئے ہیں۔ وہ بات جدید نظم کے تقاضوں کی کرتے ہیں لیکن احیا

ابنِ عربی کی فکر کا چاہتے ہیں یا میکانکی زندگی کی مذمت کرتے ہوئے نانک اور

بلھے شاہ کو اپنا روحانی اور جذباتی راہنما بنا لیتے ہیں۔'' 38

اصل یہ ہے کہ جدیدیت احیا کے برعکس انحراف کی قائل ہے۔ سطحی نظر میں احیا اور انحراف میں فرق مشکل ہوتا ہے کہ دونوں روشِ عام سے ہٹے ہوئے ہیں مگر احیا گم شدہ کی بازیافت ہے، جب کہ انحراف ایک نئی یافت کا پیش خیمہ ہے۔ چنانچہ احیا پر اکثر جدیدیت کا گمان ہوتا ہے۔

O

جدیدیت اپنے بیشتر منطقی مضمرات اور ان مضمرات کی بعض متشدد صورتوں کے ساتھ لسانی تشکیلات والوں کے ہاں ظاہر ہوئی۔ اس گروہ نے ماضی قریب اور بعید کی جملہ ادبی، فکری اور لسانی روایات سے کامل انقطاع کا اعلان کیا۔ بغاوت کو اپنا شعار اور اجتہاد کو اپنا مسلک قرار دیا۔ خود کو ایک ''نافرماں بردار نسل کے طور پر پیش کیا جو اپنے آبا کے امیج میں زندہ رہنے کے بجائے اپنا ہیولیٰ خود تیار کرتی ہے۔'' 39 نہ صرف اپنی نافرمانی پر اظہارِ تفاخر کیا بلکہ اسے اپنی زندگی خود جینے، خود تجربہ کرنے، خود لذت و اذیت کا مفہوم جاننے، سارے دکھ سکھ کو خود اپنی روح پر جھیلنے کے لیے ناگزیر بھی قرار دیا۔ چنانچہ تمام مروّج و مقبول فکری سانچوں اور اسالیب کی توڑ پھوڑ میں باغیانہ سرگرمی دکھائی اور نئے سانچوں اور نئے اسالیب کی تخلیق کے ضمن میں فرد پر غیر معمولی بھروسا کیا:

''وہ (نیا شاعر) خود خالق ہے، اس لیے کسی اصول کے آگے سجدہ ریز نہیں۔

سب چیزوں پر اس کی حقیقت کا سایہ ہے... خلقتِ شعر کا ایک ہی بڑا اصول

ہے اور وہ ہے شاعر... ہمارے نزدیک شعری مواد کا مکمل احاطہ صرف شاعر کی

وسیع شخصیت ہی کر سکتی ہے نہ کہ شعر کی تاریخ یا پچھلے شعرا کے تجربے سے نکلے

ہوئے اصول اور ان کی تدوین۔'' 40

اس گروہ کے فوری مدمقابل ترقی پسند اور 'جدیدیت پسند' تھے۔ وہ 'جدیدیت پسندوں' کی

جمالیت پرستی اور ترقی پسندوں کی عقلیت پسندی دونوں کے مخالف تھے مگر انھوں نے جو موقف اختیار کیا وہ دراصل جدیدیت پسندوں کی توسیع تھا۔ چنانچہ جدیدیت سے ان کی بغاوت کا نعرہ فقط اپنی الگ شناخت قائم کرنے اور اپنی انفرادیت کو تسلیم کرانے کی پوشیدہ غرض رکھتا تھا۔ وگرنہ وہ جدیدیت پسندوں کی مانند ہی لمحۂ حاضر کو اہمیت دیتے تھے اور وجودی فلسفے کے زیر اثر زندگی کی ساری ذمے داری اپنے کاندھوں پر لیتے تھے۔ ان کے لیے زیست خود تجربہ تھی اور وہ اپنی نجات کسی مفروضے میں تلاش نہیں کرتے تھے، بلکہ انتخاب کو زندگی بنا کر اسے مقدر کے طور پر قبول کرتے تھے۔ 41 یوں وجودیت کے گہرے اثرات لسانی تشکیلات والوں نے ہی قبول کیے۔ آئیڈیالوجی اور فارمولے سے بے زاری جدیدیت نے ہی سکھائی تھی کیونکہ جدید فرد کے سامنے اور اس کے 'اندر' جو زندگی تھی وہ اتنی شدت سے اسے اپنی طرف متوجہ کرتی اور اپنی انفرادیت کا احساس ابھارتی تھی کہ اس کا صرف تجربہ ہی کیا جا سکتا تھا۔ چونکہ ان لوگوں نے ترقی پسندوں اور 'جدیدیوں' دونوں کو رد کرنے کا اعلامیہ جاری کیا تھا، اس لیے ان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ وہ اپنی انفرادیت کو کن خطوط پر استادہ کریں۔ انفرادیت کا محض دعویٰ بے معنی اور بے جواز ہے اگر انفرادیت کے 'منفرد' خدوخال اور ان کی جمالیاتی / فلسفیانہ اساس کو پیش نہ کیا جائے۔ لسانی تشکیلات والوں نے اپنی انفرادیت کو 'نئی لسانی تشکیل' سے موسوم کیا۔ اپنی انفرادیت کا مدار شعر و افسانہ کی نئی لغت پر رکھا اور نئی لغت کی تعمیر کے لیے موجود شعری اسالیب اور زبان کی نحوی ترتیب کی تخریب کو لازم سمجھا۔ وزیر آغا نے لکھا ہے کہ ان سے پہلے یہی تحریک 1940 میں انگلستان میں ڈلن تھامس (Dylan Thomas) چلا چکا تھا 42۔ ڈلن تھامس نے زبان کی گرامر اور نحویات (syntax) میں انقلابی تبدیلی کا پرچار کیا تھا۔ جیمز جوائس اسی سے متاثر تھا، جس کا حوالہ بطور سند کے، نئی لسانی تشکیل والے بھی اپنے موقف کے حق میں لاتے ہیں۔ بایں ہمہ نئی لسانی تشکیلات والوں کے اساسی موقف پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ گو اس 'تحریک' میں صفدر میر، اختر شیخ، عباس اطہر اور انیس ناگی وغیرہ شامل تھے مگر اس ضمن میں بنیادی 'نظریہ سازی' کا کام افتخار جالب نے کیا۔ لہٰذا ان کے خیالات پر ایک نظر ڈالی جاتی ہے۔

سب جانتے ہیں کہ ترقی پسندوں نے مواد پر اور جدیدیت پسندوں نے ہیئت پر زور دیا۔ لسانی تشکیلات والوں نے اسے انتہا پسندی اور بحران سے تعبیر کیا اور موضوع اور صیغۂ اظہار کی تقسیم کو ہی رد کیا اور کہا کہ ''لسانی تشکیلات ان (مواد و ہیئت) پر حاوی اور ان سے ماورا وہ کلی

صداقت ہیں جس کے حصے بخرے نہیں کیے جاسکتے۔''43 یوں ادب کولسانی تشکیلات کا نام دیا۔ گویا اسے ایک ایسی ادبی تھیوری کے طور پر پیش کیا، جو ادب کے جمالیاتی، ہیئتی اور معنیاتی مسائل کی پوری وضاحت کرسکتی ہے۔

افتخار جالب کے خیال میں ''لسانی تشکیلات میں الفاظ بطور اشیا جلوہ گر ہوتے ہیں، اشیا کی نمائندگی نہیں کرتے۔''44 گو یہ خیال نیا نہیں ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں لفظ کو معنی پر فوقیت دی گئی ہے اور روسی ہیئت پسندوں نے بڑی حد تک اور نئی تنقید والوں نے کسی حد تک یہی موقف اختیار کیا تھا، آرٹ کو اس کی ہیئت اور لسانی تشکیل کے حوالے سے سمجھا تھا۔ تاہم اس ضمن میں افتخار جالب کا استدلال یہ ہے کہ اگر لفظ اشیا کی نمائندگی کریں، یعنی قائم بالذات نہ ہوں تو گویا ان کے ساتھ متعدد تلازمات وابستہ ہوجاتے ہیں، حسن اور قبح کے، غلط اور صحیح کے، مناسب اور نامناسب کے۔ یہ معنوی تلازمات پہلے سے طے شدہ تصورات ہیں اور عمومیت کے حامل ہیں۔ ایسے میں نیا شاعر اپنے انفرادیت تجربے اور آزادی کا مظاہرہ کیونکر کرے؟ لہٰذا زبان کی نحوی ترتیب کو توڑنا اور نئی ترتیب قائم کرنا ضروری ہے (کہ یہ ترتیب ہی تصورات قائم کرتی ہے) اور اسی صورت میں لفظ کی شییت کا اثبات ہوتا ہے۔ لفظ کی شییت زبان کی ٹھوس جسمیت کا انکشاف کرتی ہے اور عمومیت کی بجائے تخصیصی معنویت کی راہ کھولتی ہے۔ یعنی لفظ کی شییت میں جو تخصیص ہے وہ جب قاری پر منکشف ہوتی ہے تو استعاراتی سرگرمی کا درجہ اختیار کرلیتی ہے۔ پرسپشن اور کنسپشن یکجا ہوجاتی ہیں۔ علاوہ ازیں لفظ اگر اپنی شییت سے محروم ہو تو وہ ایک منطقی امر ہے کہ ''شعر وادب کا تصور منطقی قضیوں سے تعرض نہیں کرتا۔ منطقی قضیے کی تصدیق باہر ہوتی مگر مابعدالطبیعاتی اور ادبی قضیے کی تصدیق باہر نہیں ہوسکتی۔''45 لفظ کو اس کے منطقی اور مروّج معنی میں برتیں تو پھر یہ ادبی قضیہ نہیں بنے گا۔ چنانچہ جملے کی نحوی ترتیب کو توڑنا لازم ہے۔

اس 'تھیوری' میں یہاں تک تو کوئی عیب نہیں کہ ادب میں لفظ اور معنی، مواد اور ہیئت کی دوئی نہیں ہوتی اور لفظ نمائندگی کے برعکس اپنا وجودی احساس دلاتا ہے اور ادب کسی پیغام کی ترسیل کے بجائے ایک تجربے کی صورت خود کو پیش کرتا ہے اور یہ بھی درست ہے کہ ادبی صداقت کی تصدیق خود ادب کے اندر سے، اس کی 'فارم' سے (یا شعریات) ہوتی ہے اور یہ بھی بجا کہ لفظ کو نیا معنوی سیاق وسباق مہیا کرنا احسن ہے، مگر کیا اس سارے عمل کے لیے لسانی توڑ

پھوڑ کے بغیر چارہ نہیں؟ نئی تنقیدی تھیوری کی رو سے دیکھیں تو زبان، نشانات کا نام ہے، انھیں سماجی کنونشنز اور ثقافتی اتفاق رائے متعین کرتے ہیں۔ لہٰذا لسانی توڑ پھوڑ کا مطلب اسی تمام سماجی اور ثقافتی نظام کی شکست و ریخت ہے، جس کے اندر اور جس کی رو سے زبان وجود میں آتی اور معنی کی ترسیل کرتی ہے اور جب یہ نظام ہی مسمار کر دیا جائے تو نہ زبان باقی رہے گی اور نہ ہی کسی تجربے کی تشکیل و ترسیل ممکن ہوگی۔ تاہم ساختیاتی لسانیات یہ ضرور کہتی ہے کہ لسانی نشانات کے اندر انحراف کی کچھ صورتیں ہوتی ہیں۔ لفظ کے متعین معنی سے انحراف ممکن ہوتا ہے، مگر یہ انحراف لفظ کے ابتدائی معنی کی اساس پر ہی ہوتا ہے۔ تمام علامتیں دال اور مدلول کے غیر منطقی اور بلا جواز رشتے کو اساس بنا کر مگر ایک منطقی عمل کے ذریعے وجود میں آئی ہیں اور ہر علامت لفظ کے لغوی معنی سے اولاً انحراف اور آخراً توسیع ہے مگر لسانی تشکیلات والوں نے علامت سازی سے زیادہ لفظ کو اس کے لغوی معنی سے نجات دلانے پر زور دیا۔* یوں ان کی جدیدیت (جسے بعض لوگوں نے جدیدیت کے فارورڈ بلاک کا نام بھی دیا) انحراف، بغاوت، شکست و ریخت سے انہدام سے عبارت تھی اور جس 'تعمیر' اور تشکیل کا ایک دھندلا سا تصور رکھتی تھی، اس کی نوعیت یکسر انفرادی تھی، ایک ایسی انفرادیت جو اجتماعیت اور سماجیت کی ضد ہے اور اس سے باہر ہے۔

O

اسلوب کے تازہ، استعاراتی، علامتی، تجریدی اور شخصی ہونے کا ذکر دیگر جدیدیت پسندوں نے بھی کیا مگر اس کے ساتھ بعض فنی ضابطوں کو مستلزم کیا۔ وزیر آغا کے بقول:

> ''ہر لفظ یا امیج کے ساتھ اس کا ایک روایتی معنی یا تصویر بندھی ہوتی ہے، جو اس کے تعاقب میں بڑھی چلی آتی ہے۔ جب تخلیق کار تخلیق کے منور لمحے تلے آکھڑا ہوتا ہے تو یہ روایتی تصویر یا معنی منہدم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد جب تخلیق کار آگے بڑھتا ہے تو امیج یا لفظ کو ایک نئی تصویر یا معنی مل جاتا ہے، ایک ایسا معنی جو اس کا تعاقب نہیں کرتا بلکہ اسے راستہ دکھاتا ہے اور نئے نئے امکانات سے اسے آشنا کرتا ہے۔ یہ علامت کی ابتدا ہے۔''46

یعنی تخلیقی عمل لفظ سے پہلے سے منسلک معنی کو پگھلا کر اسے نئی شکل دیتا ہے۔ گویا اصل

---

* حال ہی میں لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر نامی کتاب میں افتخار جالب نے ساختیاتی لسانیات کی طرف توجہ کی ہے۔

اہمیت تخلیقی عمل کو حاصل ہے۔ یہی بات دوسرے ڈھنگ سے گوپی چند نارنگ نے کہی ہے:

''صرف شدید طور پر تخلیقی تناؤ (tension) میں جکڑا ہوا ذہن ہی استعاراتی و تمثیلی وسائل کو فنی اعتبار سے اطمینان بخش طریقے پر برت سکتا ہے۔''47

دوسرے لفظوں میں اگر تخلیق کار ایک حقیقی تجربے سے گزر رہا ہے؛ اپنے عصر کو اور زندگی کو، زندگی کے الم ولذت کو اپنی ہڈیوں کے گدے میں اترا ہوا محسوس کر رہا ہے؛ اس کا باطن اتھل پتھل ہو رہا ہے؛ ہونے اور نہ ہونے کے بیچ کی کوئی ناقابلِ بیان کیفیت اس پر طاری ہے تو لفظ کی معنوی توسیع اور علامت سازی کا عمل از خود انجام پا جاتا ہے۔ تجربے کی برقی رو لفظ کی قلب ماہیت کر ڈالتی ہے۔ اردو میں جن جدیدیوں کو ناکام قرار دیا گیا یا جن پر فیشن، تقلید اور سطحیت کے الزام عائد ہوئے، ان کے ہاں تخلیق کا منور لمحہ، یا 'شدید تخلیقی تناؤ' موجود نہیں تھا۔ شاید وہ محض چیخ کر اپنے وجود کا اعلان کرنے کو کافی سمجھتے تھے۔ چیخ جو مروجہ زبان سے بے نیاز ہوتی ہے مگر وہ اپنے اندر کی تاریک تہوں سے ابھرنے والی کراہوں اور لخت لخت باطن سے ٹوٹ ٹوٹ کر نکلتی ہوئی سسکیوں کو تخلیقی ڈھب سے پیش کرنے پر متوجہ نہیں تھے۔

O

جدیدیت نے شخصیت انفرادی لہجے اور ذاتی اسلوب کی اہمیت پر بطور خاص زور دیا۔ ہر چند انفرادی اسلوب کی تخلیق کا احساس اور آہنگ ہر تخلیق کار کے ہاں سدا موجود ہوتا ہے۔ کلاسیکی ادب میں جسے جدت کا نام دیا جاتا ہے، اس میں بھی انفرادی طرزِ ادا پر اصرار موجود تھا مگر جدت اور جدیدیت میں (اسلوب کے ضمن میں) یہ فرق بھی ہے کہ جدت روایت کے اندر اور تحت رہتی ہے، جب کہ جدیدیت روایت سے انقطاع پر مائل رہتی ہے۔ چنانچہ جدت کی رو سے انفرادی اسلوب روایت کے مخفی امکانات کی دریافت اور روایت کی توسیع کا موجب ہوتا ہے مگر جدیدیت میں انفرادی اسلوب بالکل نیا، شخصی اور 'اور یجنل' ہوتا ہے۔ جدت میں ایک حد تک شخصیت کی نفی جب کہ جدیدیت میں شخصیت کا اثبات اور اثبات پر اصرار ہوتا ہے۔ اسلوب کے ضمن میں جدیدیت کے اس رویے کی وجہ سے ہی ابلاغ وترسیل کے مسائل نے جنم لیا۔ جب تک روایت سے وابستگی قائم تھی تو تخلیق کار اور اس کے متن سے قاری کی ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی بھی موجود تھی۔ چنانچہ ابلاغ کا مسئلہ بھی زیرِ بحث نہیں آیا تھا مگر جب روایت سے انحراف ہوا تو تخلیق کار اور اس کے متن سے قاری کی ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی بھی موجود تھی۔

چنانچہ بلاغ کا مسئلہ بھی زیر بحث نہیں آیا تھا مگر جب روایت سے انحراف ہوا تو تخلیق کار اور قاری دو الگ الگ ذہنی اور تفہیمی منطقوں میں خود کو محسوس کرنے لگے۔ اس صورتِ حال کو تخلیق کار اور قاری دونوں کے زاویے سے دیکھا گیا۔ جو نقاد جدیدیت کے علمبردار تھے انھوں نے جدید تخلیق کار کے دفاع میں لکھا:

> "جب اس نے (جدید تخلیق کار) کائنات کو سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش چھوڑ کر اپنی ذات کے عرفان کی کوشش کی... تو اسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کے لیے کافی تھی۔ مگر اس محشرِ خیال کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اس کے لیے کبھی سرریلزم کے ذریعے وجدان کے سرچشموں تک کوشش ہوئی، کبھی علامتی اظہار کی... اس علامتی اظہار میں نہ صرف اساطیری سرمائے سے کام لیا گیا بلکہ نئے myth بھی ایجاد کیے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ عام پڑھنے والوں میں یہ طرز مقبول نہ ہوسکا، مگر جدید شاعری کا یہ نمایاں میلان اس لیے بن گیا کہ اس میں شاعر کی روح کے ریگستان میں سفر کی ہر منزل اور ہر موڑ کا اس طرح گہرا احساس دلانا ممکن ہو گیا اور پھر زبان کو بھی اس اظہار کے ذریعے نئی وسعتیں، گہرائیاں اور امکانات ملے۔"48

مگر جو حضرات تخلیق اور اس کے عرفانِ نفس و تجزیۂ ذات سے زیادہ ادبی متن کی ترسیلیت میں عقیدہ رکھتے تھے، تخلیق کار کی شخصیت سے زیادہ سماج اور اس کے مقاصد کو اہمیت دیتے تھے، انھوں نے اس مسئلے کو قاری کے زاویے سے دیکھا۔ زاویے کی تبدیلی سے مسئلے کی نوعیت ہی بدل گئی۔ انھوں نے علامتی اظہار کو یا تو تخلیق کار کے عجزِ اظہار پر محمول کیا یا اسے ایک ایسی مریضانہ داخلیت قرار دیا جو زبان کے سماجی ذریعۂ اظہار ہونے کی صداقت کو سمجھنے سے قاصر ہوتی ہے۔ ظاہر ہے یہ اعتراضات ترقی پسندوں نے کیے، جو جدیدیت کے مخالف کیمپ میں تھے۔ ممتاز حسین کے بقول:

> "وہ جدیدیت کی ناکام بے بسی، بے چارگی، عرفانِ ذات، کائناتی بے چارگی، شدید قسم کی انفرادیت اور داخلیت زندگی کی معنویت کو دیتے ہیں، ماڈرنیٹی کی توہین ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک مریضانہ رومانیت کا شکار ہیں۔"49

مگر پیشِ نظر رہے کہ ترقی پسندوں کے ہاں 'قاری' کلاسیکی روایت کا امین قاری نہیں، جو

ادب کی جمالیات کا کلاسیکی تصور رکھتا ہے۔ ترقی پسند بھی اس روایت کے مخالف تھے، اسے اشرافیہ کی روایت اور جاگیردارانہ نظام کی شاخ قرار دیتے تھے۔ ان کے ہاں یہ 'قاری' نئے سماج کا استعارہ ہے۔ جس تک ترقی پسند اپنا پیغام پہنچانا چاہتے اور اس کی فکری راہنمائی کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے سماجی شعور میں اس تاریخی معاشی شعور کو ایزاد کرنا چاہتے ہیں، جو انھوں نے مارکسی فلسفے سے اخذ و قبول کیا ہے۔ چنانچہ وہ ادب میں ابہام، علامت اور ایسے استعاروں کے استعمال کو ناروا گردانتے تھے، جن کی تفہیم میں عام قاری کو دقت ہو سکتی تھی۔ جدیدیت پسند بھی اپنے تجربے کی ترسیل چاہتا تھا مگر اسے مجمع سے دلچسپی نہیں تھی۔ وہ جس پیچیدہ اور گہرے تجربے سے دوچار تھا، اس کے پیش نظر وہ ایک ایسے قاری کا خواب دیکھتا تھا جو غیر روایتی شرکت اور ارتکاز کے ساتھ اس تجربے کو share کرے اور ایسا قاری بالعموم موجود نہیں تھا۔ جدید تخلیق کار کو قدم قدم پر احساس ہوتا رہا کہ اس کے مخاطب وہ ہیں جو 18 ویں اور 19 ویں صدی کے ذہنی ماحول میں سانس لے رہے ہیں۔ چنانچہ جدیدیت پسندوں نے اپنے تجربے کے جواز اور معنویت پر، اظہار اور ابلاغ کے فرق پر، روایتی علامت (نشان) اور شخصی علامت کے امتیاز پر تفصیل سے لکھا تا کہ نیا قاری پیدا کیا جاسکے یا پرانے قاری کی تربیت کی جاسکے۔ جدیدیت سے قبل تخلیق کار کو اپنے تجربے کے جواز کو ثابت کرنے کی ضرورت پیش نہیں آئی تھی۔ روایت کے اندر ہی تجربے کا جواز موجود تھا۔ جدیدیت پسندوں نے اپنی اپنی کوشش کو اجتہاد سمجھ کر جاری رکھا جو وہ بیک وقت کلاسیکی روایت کے فرسودہ علامتوں اور حقیقت نگاری کی خطابت کے خلاف کر رہے تھے۔

نئے قاری کی تلاش یا پرانے قاری کی تربیت کی خاطر ہی جدید نظموں کے تجزیوں کا سلسلہ پہلے میرا جی نے حلقہ ارباب ذوق میں اور بعد از ڈاکٹر وزیر آغا نے 'ادبی دنیا' اور پھر 'اوراق' میں شروع کیا۔ یہاں یہ بات پیش نظر رہے کہ بالعموم جدید نظم یا بعد میں علامتی اور تجریدی افسانے کو ہی اپنی معنویت کا جواز پیش کرنے کی ضرورت لاحق ہوئی، غزل اور ناول کو نہیں۔ غزل میں انحراف اور انقطاع کی گنجائش ہمیشہ سے محدود رہی ہے (شاید اسی بنا پر جدیدیت پسندوں نے نظم کے مقابلے میں غزل کو کم اہمیت دی) جدیدیت کی تحریک اپنے ساتھ نئی اصناف بھی لائی، جن کی روایت پہلے سے موجود نہیں تھی۔ روایت کی عدم موجودگی اور روایت سے انقطاع نے ہی قاری کا مسئلہ پیدا کیا اور اب جس قاری کی تلاش شروع ہوئی، اس کے لیے اسی وقیع ادراک اور پیچیدہ تجربات کو لازم سمجھا گیا، جن کا حامل خود نظم گو ہے:

"آج کی شاعری کا مطالعہ اور اس پر رائے زنی کے لیے زبان و بیان کے بندھے ٹکے اصولوں سے... واقفیت یا چند نظریوں کا کتابی اور اخباری علم ہی کافی نہیں، خود قاری اور نقاد کے لیے زندگی کے لاتعداد تجربوں میں شمولیت اور ادراک و احساس ضروری ہوگیا ہے۔"50

جدید ادب کے قارئین کم تو ضرور ہوئے، مگر اس مختصر جماعت کی ذہنی سطح بلند اور جمالیاتی تجربے کی تہوں اور ماخذ کو کھنگالنے کی اہلیت بہر حال زیادہ تھی اور یہ قاری ادبی متن کے ضمن میں اپنے ردعمل کو محض واہ یا سبحان اللہ کے ذریعے ادا کرنے کو متروک عمل قرار دیتا ہے۔ یہ متن کی پیچیدہ ساخت کو کھولنے کی سعی میں خود اپنے باطن کے منکشف ہونے کے نایاب تجربے سے گزرتا ہے۔ جدیدیت میں ہی پہلی مرتبہ تنقید کو تخلیقِ مکرر کا نام دیا گیا۔ یعنی یہ کہا گیا کہ ادب پارے کے مطالعے میں قاری بھی ویسے ہی تخلیق عمل سے گزرتا ہے، جس سے تخلیق کار، متن کی تخلیق کے دوران میں گزرتا ہے۔

○

اب ایک نظر ان اعتراضات پر جو جمالیاتی جدیدیت پر اٹھائے گئے۔ یہ اعتراضات دو سمتوں سے آئے۔ ترقی پسندوں کی طرف سے اور روایت پرستوں کی طرف۔ آخر الذکر کی سربراہی حسن عسکری کے ہاتھ میں تھی۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے، ترقی پسند خود کو جدید اور اپنی تحریک کو 'جدیدیت' سے موسوم کرتے ہیں۔ یہاں ان کے پیش نظر ہمہ گیر جدیدیت (ماڈرنیٹی) اور جمالیاتی جدیدیت (ماڈرنزم) کے بعض منتخبہ اوصاف ہوتے ہیں۔ ان اوصاف کو مارکسی تھیوری کی مرکزیت میں ضم کر دیا جاتا ہے۔ یوں اکثر اوقات وہ مذکورہ اوصاف کو ان کے تناظر سے الگ کرنے میں کوئی حرج نہیں دیکھتے۔ دوسری طرف وہ جمالیاتی جدیدیت سے اپنی ترقی پسندانہ جدیدیت کو برابر ممیز کرنے میں بھی کوشاں رہتے ہیں اور اس کوشش کا مقصد فقط جدیدیت اور ترقی پسندی میں خطِ امتیاز کھینچنا نہیں ہوتا بلکہ جمالیاتی جدیدیت کو یکسر مسترد کرنا ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں کی طرف سے جدیدیت کو خطرناک اور ضرررساں قرار دینے میں ذرا تامل محسوس نہیں کیا گیا۔ اس ضمن میں ان کا رویہ ادعائیت اور کٹھ ملائیت کا رہا ہے۔ علمی بردباری، وسیع النظری اور ادبی مسائل کو ان کے درست علمیاتی تناظر میں سمجھنے کے رویے کا فقدان رہا ہے۔ حالانکہ ان کی مخالفت کا اصل ہدف رجعت پسند تھے۔

ترقی پسندی اور جدیدیت میں یہاں تک تو مماثلت ہے کہ دونوں میں روایت سے انحراف اور تجربے کی آزادی پر زور دیا گیا، نیز دونوں نے لمحہ موجود (صنعتی سماج) کو اہمیت دی۔ مگر یہ مماثلت ظاہری ہے۔ دونوں میں اصل فرق لمحہ موجود کی تعبیر میں ہے۔ اور یہ فرق اس لیے پیدا ہوا کہ دونوں کے پاس تعبیر کے لیے علم کے وسائل، تجزیے کے طریقے اور زاویہ ہائے نظر مختلف ہیں۔ ترقی پسندوں کے پاس مارکس اور اینگلز کے مادی معاشی نظریات ہیں، سابق سوویت یونین کی سوشلسٹ حقیقت نگاری کا 'فلسفہ' ہے جب کہ جدیدیت پسندوں کی دسترس میں وجودیت، فرائیڈیت، ژنگ کے نظریات، ہندی عجمی اسلامی کلچر کی بصیرتیں اور بعض دیگر طبعی اور سائنسی علوم کے اکتشافات ہیں۔ چنانچہ ترقی پسندی آئیڈیالوجی اور طے شدہ نظریے کی علمبردار ہے اور ایک ہی رخ میں اور ایک ہی رخ سے دیکھنے پر مجبور ہے مگر جدیدیت علمی وسائل کی کثرت کی وجہ سے آئیڈیالوجی اور فارمولہ سازی سے بیزار ہے اور اس کی ایک سے زائد سمتیں ہیں۔ تاہم بحیثیت مجموعی ترقی پسندی مادیت، ذات، روح، تخیل، کشف اور مثالیت پسندی کی طرف جھکاؤ رکھتی ہے۔ شاید اصل بات یہ ہے کہ جدید فرد جب وجودیت اور جدید نفسیات کی راہنمائی میں اپنے باطن میں اترتا ہے تو خود کو بے بسی، تنہائی، بے چارگی میں مبتلا پاتا ہے مگر ساتھ ہی وہ ذاتِ انسانی کی گہرائیوں اور وسعتوں سے بھی آشنا ہوتا ہے، کہیں قدیم پراسرار منطقوں میں پہنچتا ہے تو کہیں نئی مابعدالطبعیاتی سرزمینوں پر پاؤں رکھتا ہے۔ مگر جب یہی جدید فرد اپنے تجزیۂ ذات میں تاریخی مادیت اور جدلیاتی مادیت کے حربوں کو بروئے کار لاتا ہے تو اسے اپنا وجود اس وسیع سماجی کل کا ایک حصہ نظر آتا ہے، جو ایک مخصوص عمل سے گزرنے کے بعد وجود میں آیا ہے۔ چنانچہ اس کے وجود کی تمام تر ذمہ داری، اس تاریخی عمل پر ہے اور چونکہ اس تاریخی ارتقائی عمل کو سمجھا جا سکتا ہے، لہٰذا اسے بدلا بھی جا سکتا ہے اور فرد اپنی حالت پر سوگوار ہونے کی بجائے امید، کوشش اور رجائیت سے کام لے سکتا ہے۔ ترقی پسندوں کے درج ذیل اقتباسات میں کہیں واضح اور کہیں بین السطور یہی باتیں کہی گئی ہیں:

> "جو لوگ جدیدیت کو ایک تاریخی لزوم کی حیثیت سے ارتقا کی ایک منزل قرار دیتے ہیں، ان کے لیے یہ تبدیلی کے ایک وسیع عمل کا ایک جزو ہے، جو کسی اور تبدیلی کے لیے راہ ہموار کرتا ہے، جو کسی گزری ہوئی تبدیلی کا نتیجہ ہے اور کسی آنے والی تبدیلی کا سبب... (ترقی پسندی) انسان کے شعوری عمل کی اہمیت

اور تغیر کے اسباب کی مادی اور سماجی نوعیت پر زور دیتا ہے۔" 51

"... شعورِ ذات اصل میں سماجی شعور ہے، کیونکہ انسان نے شعورِ ذات سماجی زندگی کے عمل سے حاصل کیا ہے۔" 52

"خالص نوعی حیثیت کا فرد اب دنیا میں کہیں نہیں ملتا، وہ جہاں بھی ہے، اپنے سماجی حالات کا نتیجہ ہے... انسان کا دکھ انسانی صورتِ حال کی آگہی کا دکھ ہے۔" 53

ترقی پسندانہ نظریہ انسانی ذات میں کوئی مستقل جوہر نہیں دیکھتا۔ وجودیت بھی یہی کہتی ہے مگر فرق یہ کہ ترقی پسند ہر انسانی کیفیت اور باطنی واردات کو سماجی صورتِ حال سے منسلک کرتے ہیں جب کہ وجودی نظریہ انھیں ایک وسیع تر انسانی صورتِ حال سے وابستہ کرتا ہے۔ یوں ایک کا تناظر محدود اور دوسرے کا وسیع ہے۔ چونکہ ترقی پسندانہ نظریہ ہر بات کی علت مادی معاشی منطقے میں تلاش کرنے کا عادی ہے، اس لیے تمام داخلیت پسند نظریات (جن پر جدیدیت نے انحصار کیا) کو سرمایہ دارانہ نظام کا 'عطیہ' خیال کیا جاتا ہے۔ ممتاز حسین کے لفظوں میں:

"یہ تنہائی اور کائناتی بے چارگی، زندگی کی مہملیت اور بے بسی جو وہ محسوس کرتا ہے، اس سرمایہ دارانہ نظام کا عطیہ ہے، جس نے اسے نہ صرف دوسروں سے بلکہ اپنی تخلیق اور اپنی محنت سے بھی بیگانہ بنا رکھا ہے۔" 54

ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے خیال میں بھی یہ جدید داخلیت پسند فلسفے جو لایعنیت، منفیت، نراجیت، ژولیدہ فکری، ذہنی سہل انگاری، زوال آمادگی (یہ سارے القابات صدیقی صاحب کے دیے ہوئے ہیں) پر منتج ہوتے ہیں، ایک وسیع ترین الاقوامی مہم کا حصہ ہیں جن کا مقصد یہ ہے کہ ترقی پذیر ممالک سے زندگی کا سارا رومانس نچوڑ لیا جائے۔ نمو اور افزائش کی کونپلوں کو بادِ صرصر سے جھلسا دیا جائے۔ 55 چنانچہ ترقی پسند حضرات جس شدت سے سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف جدوجہد کرتے ہیں، اسی جذباتی قوت کے ساتھ وہ 'جدیدیت کی مریضانہ روش' کے خلاف جہاد بھی فرضِ عین سمجھتے ہیں۔

اردو کے ترقی پسند نقادوں کو 'آرتھوڈاکس' قرار دیا جاسکتا ہے۔ جو اساس (base) اور بالائی ساخت (super structure) میں براہِ راست رشتے کے قائل ہیں۔ چنانچہ وہ ہر قسم کی صورتِ حال کو تاریخی معاشی نظام (base) کا نتیجہ گردانتے ہیں۔ لہٰذا ان کا جدیدیت کو منفی اور مریضانہ قرار دینا امر واقعہ نہیں، ان کی مخصوص نظریاتی جہت سے زندگی کو دیکھنے کا نتیجہ ہے۔

حالانکہ خود مارکس اور اینگلز نے ادب اور فنونِ لطیفہ کو معاشی تاریخی صورتِ حال سے آزاد قرار دیا تھا (تفصیلی بحث 'ساختیاتی مارکسیت' کے تحت دیکھیے) بعد ازاں فرانسیسی نومارکسی مفکرین (آلتھیو سے اور ماشرے) نے ادب کی محدود خودمختاریت کو تسلیم کیا۔ نئی تاریخیت بھی ادب کی مربوط خودمختاریت میں یقین رکھتی ہے اور یہ اس لیے ممکن ہوا کہ مارکسی ادبی تھیوری کو دوسرے علوم کے ساتھ ملا کر پڑھا گیا۔ مگر اردو کے ترقی پسند ناقدین کا عمومی رویہ دوسرے فلسفوں اور علوم سے اخذِ بصیرت کے بجائے، انھیں عالمی سیاست روشوں سے منسلک کرنا اور پھر مسترد کرنا ہے۔ چنانچہ اردو میں نومارکسیت اب تک سامنے نہیں آئی۔ (گو احتشام حسین، ممتاز حسین، محمد علی صدیقی اور شہزاد منظر نے بعض مقامات پر کشادہ نظری سے کام لیا ہے، مگر یہ ان کا عام رویہ نہیں بن سکا) ان کے مقابلے میں اردو کے جدیدیت پسندوں نے کبھی دوسرے علوم کے دروازے خود پر بند نہیں کیے۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کے علمبردار ناقدین نے نئے علمی اکتشافات کی روشنی میں خود اپنی ادبی جہت پر نظرِ ثانی کرنے اور اسی جہت کو ترک تک کرنے میں جھجک محسوس نہیں کی۔

جدیدیت اور ترقی پسندی کا ایک فرق یہ بھی تھا (جس کی بنا پر دونوں میں خوب بحث و تکرار ہوئی) کہ جدیدیت ادب کو خودمختار اکائی گردانتی تھی، جب کہ ترقی پسندی اس خودمختاریت کو واہمہ خیال کرتی تھی۔ ادبی متن کی حیثیت کے ضمن میں دونوں کے تصورات کا یہ فرق دراصل دونوں کے علمی اور فلسفیانہ پس منظر کا پیدا کردہ تھا۔ جدیدیت 'فرد مرکزیت' تھی، فرد سماج سے علیحدہ اور تنہا تھا۔ اس لیے اس کا تخلیق کردہ ادب بھی اپنی ذات میں مکمل اور خودمختار تھا۔ فرد کی علیحدگی کسی سماجی ثقافتی نظام کی زائدہ نہیں سمجھی گئی تھی اور ادب کے سماجی ثقافتی سروکاروں سے بھی کوئی غرض نہیں رکھی گئی تھی۔ ادھر ترقی پسندی 'سماج مرکزیت' تھی، اس لیے اس کی رو سے ادب پارہ بھی اپنے عہد کی مخصوص صورتِ حال کی پیداوار تھا۔ جدیدیت ہیئت کو اور ترقی پسندی مواد کو اولیت دیتی تھی۔ چنانچہ جدیدیت نے نئی تنقید اور ہیئتی تنقید کو اپنا دست و بازو بنایا جو متن اساس تنقیدی نظریات تھے۔ جدیدیت پسند بالعموم متن کے لسانی اور ہیئتی تجزیے میں دلچسپی لیتے تھے۔ ہر چند وہ متن کو تخلیق کار کی ذات کا اظہار گردانتے تھے، مگر یہ ذات وہ باطنی عنصر تھا جو سماجی احوال و کوائف سے کٹا ہوا اور متصادم تھا۔ اس لیے متن کے تجزیے میں سماجی احوال کو پس پشت ڈال دیا جاتا۔ وزیر آغا نے 'نظم جدید کی کروٹیں' میں یہی زاویہ نقد اختیار کیا۔ جیلانی کامران نے نظم کو لسانی تشکل قرار دیا۔ افتخار جالب نے بھی نظم کی لسانی کارکردگی پر توجہ دی۔ گوپی چند نارنگ،

شمس الرحمٰن فاروقی، خلیل الرحمٰن اعظمی، عمیق حنفی، انور سدید، سلیم اختر اور دیگر ناقدین نے بھی کم وبیش یہی زاویہ نظر اختیار کیا۔ جب کہ تمام ترقی پسند ناقدین ادب پاروں کو تاریخی، سیاسی (بحوالہ طین، ساں بو) اور معاشی مادی پس منظر (بحوالہ مارکس، اینگلز) میں دیکھتے تھے اور ادب پارے کے مواد کی نوعیت کی اساس پر (کہ وہ کتنا ان کے نظریے کی تبلیغ وترسیل میں کامیاب ہے) ادب پارے کی قدر کا تعین کرتے تھے۔

○

جدیدیت کا 'اینٹی تھیسس' روایت ہے۔ جدیدیت نے (ترقی پسندی کے علاوہ) روایت کو اپنا مدمقابل سمجھا اور جواباً روایت نے جدیدیت کو اپنا حریف ٹھہرایا۔ دونوں میں خوب کھینچا تانی ہوئی۔ روایت کے محاذ کے سب سے اہم کمانڈر محمد حسن عسکری تھے۔ ان کے ہم نواؤں میں سلیم احمد، سراج منیر، جمال پانی پتی، تحسین فراقی، شمیم احمد وغیرہ ہیں۔ روایت کے محافظوں میں ڈاکٹر جمیل جالبی بھی شامل ہیں۔ لہٰذا حسن عکری کے جدیدیت مخالف تصور روایت کے ذکر سے پہلے جمیل جالبی کے خیالات کا تذکرہ مناسب ہے۔

جمیل جالبی کے تنقیدی موٴقف پر میتھیو آرنلڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کے نظریات کا اثر بطور خاص ہے۔ حسن عسکری اور ترقی پسندوں سے بھی وہ متاثر ہیں۔ وہ ایلیٹ کے تصور روایات کی روشنی میں اردو جدیدیت (جو 60 کی دہائی میں سامنے آئی) کا جائزہ لیتے اور اسے رد کرتے ہیں۔ اسی جدیدیت کے تخلیقی عمل کی حالت، ان کی نظر میں ''اس مسخرے کی سی ہے جو لمبی سی ٹوپی پہنے، رنگ برنگا، بے ہنگم لباس زیب تن کیے پھٹے بانس کو مچان پر مار کر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔''[56] اور یہ مضحکہ خیز صورت اس لیے ہے کہ ان کے خیال میں یہ جدیدیت ایک زوال آشنا کلچر سے پیدا ہوئی ہے اور کلچر کا زوال اسی کے فن کے انحطاط میں ظاہر ہوتا ہے اور کلچر کے زوال سے مراد یہ ہے کہ ہم ایک صحت مند نظامِ خیال سے محروم ہیں۔ وہ اسباب کے قائل ہیں کہ 'ادب خلا میں، تہذیبی تعطل میں، منجمد خیال کے بوسیدہ دائرے میں تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لیے ایک روحانی تجربہ نہیں رہا۔[57] لہٰذا جب تک یہ تہذیبی تعطل اور انجماد کی کیفیت رخصت نہیں ہوتی، ایک نئی، سائنسی اندازِ فکر اور تاریخی شعور کی حامل روایت پیدا نہیں ہوتی، حقیقی جدیدیت رونما نہیں ہو سکتی۔ جمیل جالبی یہاں ماڈرنزم کے بجائے ماڈرنیٹی کی بات کر رہے ہیں۔ ان کی

پسندیدہ اصطلاح 'نظامِ خیال' ماڈرنیٹی / ہمہ گیر جدیدیت کی ہی مفہوم لیے ہوئے ہے۔ گویا وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جمالیاتی جدیدیت کا سارا رنگ و آہنگ ہمہ گیر جدیدیت کے بطن سے ہی برآمد ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ وہی طرزِ استدلال ہے، جو ترقی پسندوں کو مرغوب ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ ترقی پسند اپنے نظامِ فکر میں جو مرتبہ معاشی نظام کو دیتے ہیں، جمیل جالبی نے وہی مرتبہ کلچر کو دیا ہے۔ گویا ان کے مطابق ایک کلچر انقلاب برپا کیے بغیر 'زوال آشنا جدیدیت' سے پیچھا نہیں چھڑایا جا سکتا۔ یہ ڈاکٹر جمیل جالبی کا ہی حوصلہ ہے کہ وہ سارے جدیدیت پسندوں کو 'مسخرے' کا نام دیتے ہیں اور جدیدیت کی 'شعریات' کی توہین میں کوئی عار نہیں دیکھتے۔ ظاہر ہے یہ 'حوصلہ' اسی وقت پیدا ہوتا ہے، جب آدمی ادعائیت کا شکار ہو، اپنے کہے کو ہی مستند اور حرفِ آخر سمجھتا ہو۔

1960 کی دہائی میں جدیدیت پر سب سے شدید اعتراضات حسن عسکری نے کیے اور یہ وہی حسن عسکری ہیں جنھوں نے 1940 کی نسل کی جدیدیت (راشد اور میراجی کی نسل) کے دفاع میں سب سے محکم دلائل دیے تھے۔ جدیدیت زیادہ تر جدید نظم سے متعلق رہی ہے۔ 1944 میں حسن عسکری نے جدید نظم پر کیے جانے والے اعتراضات کے جواب میں جو مضامین رسالہ 'ساقی' میں لکھے، وہ آج بھی جدید نظم کی شعریات کو سمجھنے میں بے حد مدد دیتے ہیں۔ یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''کیا آپ بتا سکتے ہیں کہ اردو شاعری کے کسی دور نے مجموعی حیثیت سے شاعری کے لیے مطالعے اور مختلف علوم وفنون کے مطالعے کی اہمیت اب سے زیادہ محسوس کی ہو۔'' 58

> ''شعری تکنیک مغرب سے مستعار لینے میں بھی کوئی شرم کی بات نہیں اور نہ یہ محکومیت کی علامت ہے۔ یہ تو ایک آزادانہ ثقافتی لین دین ہے۔ آزاد نظم کو اختیار کرنے کی اگر کوئی اور وجہ نہ ہوتی تو میرے خیال میں یہی بہت تھی کہ یورپ میں اسی کا استعمال ہوتا ہے... ہر قوم اور زبان کا علم و ادب ساری دنیا کی مشترکہ جائیداد ہے۔ روایت کا مفہوم اتنا تنگ نہیں کہ باہر کی کوئی چیز اس میں شامل ہی نہ ہو سکے۔'' 59

حسن عسکری کے ان خیالات پر مختلف مغربی نقادوں جیسے ٹین، ساں بو، ایلیٹ وغیرہ کے اثرات ہیں۔ ان اثرات کو انھوں نے جذب کر کے ایک اپنا تنقیدی موقف مرتب کر لیا ہے جو جدید ادب کی روح کے اسرار کو گرفت میں لے سکتا ہے۔ یہاں ان کی فکر میں westernization اور

modernization کے ضمن میں کوئی ابہام ہے نہ مخمصہ۔ انھوں نے نیاز فتح پوری کی طرف سے جدید اردو نظم پر عائد کیے جانے والے الزامات کا مسکت جواب ہی نہیں دیا تھا، 'تجدید کاری' کو آزادانہ ثقافتی لین دین سے تعبیر بھی کیا تھا۔ پھر یہی حسن عسکری 1960 کی دہائی میں 'یوٹرن' لیتے ہیں اور جدیدیت کو پوری مغربی فکر کی گمراہی کا نام دیتے ہیں اور گمراہی کا مطلب روایت سے محروم ہونا ہے۔ مغرب نے نشاۃ ثانیہ سے روایت کو ترک کیا اور یوں گمراہی میں مبتلا ہوتا چلا گیا۔ پہلے حسن عسکری کے لیے روایت کا مفہوم اتنا تنگ نہیں تھا کہ اس میں باہر سے کوئی چیز داخل ہی نہ ہو سکے اور اب ان کے لیے روایت اتنی مقدس تھی کہ باہر کی کوئی چیز اسے مَس ہی نہ کر سکتی تھی۔ اب حسن عسکری کی فکر کا قبلہ رینے گینوں اور شاہ وہاج الدین کے افکار و عقائد ہیں۔ انھی کے اثر سے حسن عسکری روایت اور ادب کا تعلق یوں بیان کرتے ہیں:

> "روایتی ادب اور روایتی فنون صرف روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتے ہیں اور روایتی معاشرہ وہ ہے جو مابعد الطبیعات کی بنیاد پر قائم ہو۔ مابعد الطبیعیات چند نظریوں کا نام نہیں۔ التوحید واحد۔ مابعد الطبیعات صرف ایک ہی ہو سکتی ہے۔ یہی اصلی اور بنیادی روایت ہے۔ اس کا تعلق کسی نسل یا ملک سے نہیں۔ البتہ اس کے اظہار کے طریقے مختلف ہو سکتے ہیں۔"60

یوں حسن عسکری جدیدیت کو کلی طور پر مسترد کرتے ہیں اور روایت کے مذہبی اور مابعد الطبیعاتی تصور کو سینے سے لگاتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہندوستان کا مسلم ذہن جدید مغربی علوم سے ہمکنار ہونے کے ساتھ ہی ایک انوکھی کشمکش میں مبتلا ہو گیا تھا۔ کعبہ و کلیسا میں کھینچا تانی شروع ہو گئی تھی۔ اس کشمکش کا ادراک سرسید کو بالخصوص تھا اور اس سے نکلنے کی انھوں نے دو امکانی راہیں تجویز کی تھیں:

> "میں فرض سمجھتا ہوں کہ جو لوگ لکھے پڑھے ہیں (میں اپنے تئیں لکھے پڑھوں میں نہیں سمجھتا) وہ حال کے علوم جدیدہ کا مقابلہ کریں اور اسلام کی حمایت میں کھڑے ہوں اور مثل علمائے سابق کے یا تو مسائل حکمتِ جدیدہ کو باطل کر دیں یا مسائل اسلام کو ان کے مطابق کر دیں کہ اس زمانہ میں صرف یہی صورت حمایت اور حفاظت اسلام کی ہے۔"61

یعنی یا تو حکمتِ جدید (جدیدیت) کا بطلان کر دیا جائے یا جدیدیت سے اپنی مذہبی

روایت کی تطبیق کی جائے۔ سرسید اور بعدازاں اقبال نے آخری صورت اختیار کی، جب کہ حسن عسکری نے پہلی صورت اور نتیجتاً مغرب کی ساری علمی، سائنسی اور مادّی ترقی کو گمراہی کہا اور مابعدالطبیعیات پر مبنی روایتی معاشرے کو مثالی معاشرہ قرار دیا۔ یہاں اتنا کہنا ضروری ہے کہ جدید کا بطلان اور نفی آسان عمل ہے کہ مذہب کی لاٹھی ہمیشہ سے طاقتور رہی ہے۔ اس کو پکڑ کر کسی بھی عقلیت پسند رویے یا تحریک کو گمراہ کن ثابت کیا جا سکتا ہے جب کہ تطبیق اور اجتہاد مشکل عمل ہے کہ اس میں بیک وقت جدید اور روایت کا اثبات مقصود ہوتا ہے اور سب سے بڑی مشکل یہ ہوتی ہے کہ روایت کو جدید کی رو سے جب ازسرِ نو define کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو دو مختلف اور متبائن اقداری نظاموں کو یکجا کرنے کا آزمائش بھرا مرحلہ درپیش ہوتا ہے۔ حسن عسکری نے جدید کے بطلان کا آسان اور مختصر راستہ اختیار کیا۔ ان کے نظریے میں جو ادعائیت، مطلق العنانیت، جذباتیت، تصوریت اور عصری احتیاجات سے جو بے نیازی ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ اپنے اس نظریے کی طنابوں میں انھوں نے ادب کو کسا اور شاہ وہاج الدین کے 'تنقیدی نظریے' کو رہنما بنایا جس کے مطابق معرفت کے صرف دو ہی تعینات ہیں۔ انفس اور آفاق۔ تکمیل اس میں ہے کہ دونوں کی شناخت ایک ساتھ ہو اور انفس کی شناخت کو آفاق پر غلبہ، کیونکہ آفاق جسم ہے اور انفس اس کی روح ہے، کیونکہ آفاق میں کسی چیز کو وجود بلا انفس کے ادراک کے پایا نہیں جاتا ہے۔ اسی لیے پچھلی صدیوں سے شاعری پر زمان کی بشمول آفاقی کے انفس کو غلبہ دے کر مکمل سمجھی گئی ہے اور باعتبار مشرب ہر ملت و قوم کی معشوق انفس ہی کو قرار دیا گیا ہے 62 چونکہ جدید مغرب میں انفس کی نفی کی گئی ہے، مابعدالطبیعات اور روایت کو مسترد کیا گیا ہے، اس لیے قابل گردن زدنی ہے۔ حسن عسکری کے سامنے ہمہ گیر جدیدیت / ماڈرنیٹی ہے، جو سائنس، عقلیت، مادیت اور ترقی کے مہابیانیے میں یقین رکھتی ہے۔ اگر وہ غور کرتے تو شاہ وہاج الدین کے نظریے میں جمالیاتی جدیدیت / ماڈرنزم کا اعتراف موجود ہے۔ جمالیاتی جدیدیت انفس یعنی انسانی باطن اور ذات کو خارج یا آفاق پر فوقیت دیتی ہے اور شاہ وہاج الدین بھی انفس کی اولیت کے قائل ہیں۔ مشرقی ثقافت کا عمومی رجحان بھی انفس کو آفاق پر برتر قرار دینے کا ہے۔

حسن عسکری کے نقطۂ نظر کی مخالفت ترقی پسندوں نے خاص طور پر کی۔ ان کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اگر عسکری کی فکر کو قبول کر لیا جائے تو پھر تمام مادی ترقی سے ہاتھ دھونا پڑیں گے، اور مادّی ارتقا میں معاون جدوجہد کو ترک کرنا پڑے گا۔ عسکری کے دفاع میں شمیم احمد نے

لکھا کہ ''ترقی پسندوں کا ذہن نظریاتی یا فکری صداقت اور وسائل کی ترقی کے فرق کو سمجھنے کا اہل نہیں۔'' 63 یعنی اصل مسئلہ وسائل یا آلات نہیں، وہ انسان ہے، جو انھیں استعمال کرتا ہے، اس لیے ماڈی ترقی فکری صداقت کی راہ میں حائل نہیں ہوتی۔ غور کرنے سے اس بات کی سطحیت عیاں ہوجاتی ہے۔ مادی ترقی کے پس پردہ بعض فکری اور نظریاتی فریم ورک ہی کام کررہے ہوتے ہیں اور یہ ترقی انہی کی مرہونِ منت ہوتی ہے، جب کہ مادی ترقی کے ثمرات سے کام لینا ایک اخلاقی مسئلہ ہے۔ ماڈی ترقی سائنس کی آزادانہ اور بے بندش تحقیقِ مسلسل کا نتیجہ ہے اور یہ تحقیق (کم ازکم مغرب میں) مذہبی بندشوں اور مثالی روایتوں سے آزادی کے بعد ممکن ہوئی۔ اگر عسکری مغرب میں) مذہبی بندشوں اور مثالی روایتوں سے آزادی کے بعد ممکن ہوئی۔ اگر عسکری کے تصور روایت کو پورے کا پورا قبول کرلیا جائے تو نہ صرف اپنے ادب کا ایک بہت بڑا حصہ دریابرد کرنا پڑے گا بلکہ کائنات کے ساتھ ایک ایسے رشتے کو بھی قبول کرنا ہوگا، جو آدمی کو کائنات کی وسعتوں کو کھوجنے اور اس کے ضابطوں کو سمجھنے کے تجسس سے بھی بے نیاز کردے گا۔

○

اکثر لوگ جدید اردو تنقید میں روایت کی بحث کو ٹی ایس ایلیٹ کے اثرات میں شمار کرتے ہیں، جو ایک حد تک ہی درست ہے۔ اصل یہ ہے کہ اردو ادب میں جدید رجحانات کی آمد کے ساتھ ہی روایت معرضِ بحث میں آگئی تھی۔ قدیم و جدید جب مقابل آئے ہیں تو دونوں میں ٹکراؤ لازماً ہوتا ہے۔ تاہم اردو تنقید میں ایلیٹ کا تصورِ روایت کا ذکر جدیدیت کے تحت ہوتا رہا ہے اور یہ تصور ہمارے قدامت پسند (conservative) مشرقی مزاج کے لیے قابلِ قبول ثابت ہوا ہے۔ ایلیٹ کا 'روایت اور انفرادی صلاحیت' والا مشہور مضمون 1917 میں سامنے اایا تھا۔ ایلیٹ روایت سے مراد وہ نظام لیتا ہے، جو تمام یورپی ادب میں موجود اور کارفرما ہے اور اسی ادب کو ایک زندہ وحدت میں بدلتا ہے۔ مگر یہ نظام فرد کو وراثتاً منتقل نہیں ہوتا، تاریخی شعور کی مدد سے اسے حاصل کرنا ہوتا ہے اور اس کے لیے سخت ریاض کی ضرورت ہوتی ہے۔ روایت میں زمانیت اور لازمانیت دونوں عناصر ہوتے ہیں۔ یعنی فنکار موجود اور گزرے دونوں زمانوں سے (گزرے زمانے کے مردہ اور زندہ عناصر کے فرق اور شعور کے ساتھ) منسلک ہوتا ہے۔ 64۔ اسی طرح ادبی روایت کو زندہ وحدت کے طور پر گرفت میں لینے سے فنکار بیک وقت اپنی شخصیت کی قربانی دیتا ہے اور اپنی انفرادیت کا اثبات کرتا ہے۔ شخصیت کی قربانی ان معنوں میں

کہ وہ فن کو خود پر ترجیح دیتا ہے اور انفرادیت اسی مفہوم میں کہ روایت سے وابستگی ایک شعوری اور انفرادی معاملہ ہے۔ غور کیجیے کیا ہمارے ادب میں جدت کا مفہوم یہی نہیں ہے؟ اور جدید اردو تنقید میں جدیدیت کے مباحث کا غالب رخ اسی طرف نہیں رہا ہے؟

حوالہ جات

1. سرسید احمد خان: خودنوشت افکار سرسید (مرتب ضیاء الدین لاہوری) کراچی. فضلی سنز، 1998، ص 207
2. ایضاً
3. عزیز احمد: برصغیر میں اسلامی کلچر (مترجم جمیل جالبی)، لاہور ادارہ ثقافت اسلامیہ، 1990، ص 88-87
4. عبدالرحمٰن، مولانا: مراۃ الشعر، لاہور، بک امپوریم، س ن، ص 262
5. عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1997، ص 144-143
6. عنوان چشتی، ڈاکٹر: روایت اور جدیدیت، ص 29-28
7. انور سدید، ڈاکٹر: اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو، پاکستان، 1985، ص 438
8. محمد حسن، ڈاکٹر: اردو ادب میں رومانوی تحریک، ملتان، کاروانِ ادب، 1986، ص 14
9. جینکو لرین، 'رومانیت' مشمولہ کلاسیکیت اور رومانیت (مرتبہ: یوسف زاہد)، لاہور، خلوت کدہ، 1967، ص 81-80
10. شمس الرحمٰن فاروقی، 'مغرب میں جدیدیت' مشمولہ 'فنون' لاہور، شمارہ 196، ص 230
11. سید عبداللہ، ڈاکٹر: 'کیا اقبال جدیدیت کے پیش رو تھے؟' مشمولہ 'اوراق اور اقبالیات' (مرتبہ انور سدید)، ص 111
12. محمد حسن، ڈاکٹر: جدید اردو ادب، کراچی، غضنفر اکادمی، س ن ص 200
13. میراجی، 'نئی شاعری کی بنیادیں' مشمولہ 1962 کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری) لاہور، مکتبہ جدید، 1963، ص 97
14. وزیر آغا، ڈاکٹر: معنی اور تناظر، سرگودہا، مکتبہ اردو زبان، 1998، ص 238
15. ن م راشد، 1962 کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، ص 100
16. ن م راشد، 1962، کے بہترین مقالے، ص 103
17. خلیل الرحمٰن اعظمی، 'جدید تر غزل' مشمولہ 'فنون' (جدید غزل نمبر)، لاہور شمارہ 3,4، جنوری 1969، ص 66-65
18. وزیر آغا، ڈاکٹر: 'سوال یہ ہے'، 'اوراق' لاہور، ستمبر 1973، ص 20
19. وزیر آغا، ڈاکٹر: نئے مقالات، سرگودہا، مکتبہ اردو زبان 1972، ص 43

20. وزیر آغا، ڈاکٹر: نئے مقالات، ص109
21. ایضاً،
22. گوپی چند نارنگ 'نیا افسانہ: روایت سے انحراف' مشمولہ اردو افسانہ، روایات و مسائل (مرتبہ گوپی چند نارنگ)، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، 1986، ص500
23. گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ، روایت و مسائل، ص720
24. ایضاً
25. شہزاد منظر، ردِعمل، کراچی، منظر پبلی کیشنز، 1985، ص144
26. شمس الرحمٰن فاروقی، 'مغرب میں جدیدیت کی روایت' مشمولہ 'فنون' لاہور، شمارہ نمبر 196، ص231
27. H. J Blackham, Six Existentialist Thinkers, London, Routledge of Kegan Paul, 1985, P 15
28. IBID, p 16
29. IBID, p 152
30. IBID, p 156
31. آل احمد سرور، مجموعہ تنقیدات، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، 1996، ص825
32. سجاد باقر رضوی، تہذیب و تخلیق، لاہور: مکتبہ ادب جدید، 1966، ص156
33. انور سدید 'سوال یہ ہے'، 'اوراق'، ستمبر 1973، ص13
34. سلیم اختر، 'سوال یہ ہے'، 'اوراق'، ستمبر 1973، ص15
35. فتح محمد ملک، تحسین و تردید، راولپنڈی، اثبات پبلی کیشنز، 1984، ص20
36. جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر، لاہور، مکتبہ ادب جدید، 1964، ص3 تا 9
37. جیلانی کامران، نئی نظم کے تقاضے، لاہور مکتبہ عالیہ 1985، (اشاعت دوم)، ص105
38. غلام حسین اظہر 'سوال یہ ہے'، 'اوراق'، ستمبر 1973، ص9
39. انیس ناگی، 'نئی شاعری کا منصوبہ' مشمولہ نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ افتخار جالب) لاہور، نئی مطبوعات، 1966، ص48
40. اختر احسن، 'نئی شاعری کا شعور' مشمولہ نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ افتخار جالب)، ص39-40
41. انیس ناگی، 'نئی شاعری کا منصوبہ' مشمولہ نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ، ص51
42. وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، ص124
43. افتخار جالب، 'لسانی تشکیلات' مشمولہ نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ، ص248

44. افتخار جالب، 'لسانی تشکیلات' مشمولہ نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ، ص 249

45. افتخار جالب، 'سوال یہ ہے'، 'اوراق'، لاہور، شمارہ نمبر 9، 1966، ص 17-16

46. وزیر آغا، ڈاکٹر، 'اوراق کے اداریے' (مرتبہ اقبال آفیق) لاہور، کاغذی پیرہن، 2000، ص 84

47. گوپی چند نارنگ: اردو افسانہ، روایت و مسائل، ص 727

48. آل احمد سرور، مجموعہ تنقیدات، ص 845

49. ممتاز حسین: نقدِ حرف، کراچی، مکتبہ اسلوب، 1985، ص 206

50. خلیل الرحمٰن اعظمی 'جدید تر غزل' مشمولہ 'فنون' (جدید غزل نمبر)، ص 66

51. احتشام حسین، 'جدید غزل - چند اشارے' مشمولہ 'فنون' (جدید غزل نمبر)، ص 24-23

52. احمد ہمدانی، قصہ نئی شاعری کا، کراچی، سیپ پبلی کیشنز، 1979، ص 13-11

53. ممتاز حسین، نقدِ حرف، ص 104

54. ایضاً، ص 205

55. محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، نشانات، کراچی، ادارہ عصرِ نو، 1981، ص 88

56. جمیل جالبی، ڈاکٹر: ادب، کلچر، مسائل، کراچی: رائل بک کمپنی، 1986، ص 67

57. جمیل جالبی، ڈاکٹر: نئی تنقید، کراچی، رائل بک کمپنی، 1985، ص 8

58. محمد حسن عسکری، جھلکیاں (مرتبہ سہیل عمر، نعمانہ عمر) لاہور، مکتبہ الروایت، س ن، ص 22

59. ایضاً، ص 41

60. محمد حسن عسکری، 'روایت کیا ہے' مشمولہ 1962 کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، ص 17

61. سرسید احمد خان، خودنوشت افکارِ سرسید (مرتبہ ضیاء الدین لاہور)، ص 44

62. بحوالہ محمد حسن عسکری 'روایت کیا ہے' مشمولہ 1962 کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، ص 19

63. شمیم احمد، تخلیقی ادب، کراچی، شمارہ نمبر 1، ص 181

64. ٹی ایس ایلیٹ، 'روایت اور انفرادی صلاحیت' مشمولہ ارسطو سے ایلیٹ تک (مترجم جمیل جالبی)، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ص 503

(دریافت (شمارہ تین ستمبر 2004) مدیر: ڈاکٹر رشید امجد، ناشر: نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد)

وجودیت پر ایک تنقیدی نظر

نشاۃ الثانیہ کے دوران پیکو ڈیلا میرانڈ ولا نے انسان کی عظمت کا تذکرہ کرتے ہوئے نیچر کی زبان سے یہ الفاظ کہلوائے تھے:

"اے آدم! ہم نے تمہیں نہ تو کوئی مخصوص رہائش ودیعت کی ہے، نہ تو کوئی مخصوص شکل اور نہ ہی کوئی مخصوص عمل تاکہ تم خود اپنی خواہش کے مطابق اپنی رہائش، شکل اور عمل کا انتخاب کرسکو ہم نے تمہیں دنیا کے مرکز پر استادہ کردیا ہے تاکہ تم زیادہ آسانی سے دنیا میں اپنے چاروں طرف دیکھ سکو۔ نہ تو ہم نے تمہیں سماوی وجود بخشا ہے اور نہ ارضی، نہ تو لافانی اور نہ فانی، تاکہ تم خود ایک صناع کی طرف اپنی اس ہیئت کو نکھارو اور سنوارو جو تم خود کو دینا چاہتے ہو۔ تم چاہو تو وحشی درندوں کی قعر مذلت میں گر جاؤ اور چاہو تو خود کو الہامی ہستی کی بلندیوں پر لے جاؤ۔"

انسانی عظمت کا یہی احساس مارکس کے اس مقولے میں ہویدا ہے کہ 'انسان اپنی تاریخ کا خود معمار ہے۔ مگر مارکس نے یہ بھی کہا کہ انسان اپنی تاریخ اپنی مرضی اور خود انتخاب کردہ حالات میں نہیں بنا سکتا بلکہ صرف ان ہی حالات میں جن میں وہ خود کو پاتا ہے اور جو ماضی سے اس کو ورثے میں ملے ہیں۔ وجودیت خیال وعمل کی اس مطابقت وہم آہنگی کو بھول کر انفرادی آزادی کی ایسی پیمبری کرتی ہے جو اس کو ایک دل آویز و دلکش ذہنی بے راہ روی کا موجد بنا دیتی ہے۔ وجودیت مارکسزم کی سائنٹفک تحریک سے زیادہ میرانڈولا کے غیر سائنٹفک اور رومانی بیان سے قریب تر ہے۔

وجودیت ایک ایسی فلسفیانہ تحریک ہے جو انیسویں صدی میں ڈنمارک کے فلسفی کرکگارد (55-1833) کے افکار میں ظہور پذیر ہوئی اور بعد ازیں جرمنی اور فرانس میں دیگر

فلسفیوں کے افکار و نگارشات میں ایک واضح نظام فلسفہ بن کر ہمارے سامنے آئی۔ کرکگارد نے اخلاقیات و دینیات کے مسائل کو اس طرح محسوس کیا اور اس انداز سے ان کو اپنے وجود کے شیشے میں منعکس کیا کہ یہ اس کے ذاتی مسائل بن گئے اور ایک نئے اور مخصوص ڈھنگ سے ایک تنہا فرد کا ردعمل بن کر ہمارے سامنے آئے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر وجودیت کا پیش رو مانتے ہیں۔ مگر جن لوگوں کے لیے وجودیت جرمنی اور فرانس کے مخصوص فلسفیوں کی فکر آرائیوں کا نتیجہ ہے، کرکگارد بھی کچھ دیگر فلسفیوں اور تحریکوں کے ساتھ وجودیت کے پس منظر اور محرکات میں شامل ہو۔

اس تحریک کی بنیادیں بڑی متفرق ہیں۔ وجودیت کے مختلف نمایندوں کے افکار میں نٹشے، ہسرل اور مارکس کے افکار کے گہرے اثرات نمایاں ہیں۔ ان کے علاوہ ہیگل کے معروضی تصوریت، عقلیت، گرجا کے ادارے اور سائنٹفک اور تکنیکی ترقی سے شدید اختلاف بیشتر وجودیت پسند مفکروں میں مشترک ہے اور اس کے فلسفے عام طور سے مندرجہ بالا عناصر یا طریق فکر کے خلاف ایک شدید ردعمل کی صورت میں نمایاں ہوتے ہیں۔ مگر کچھ عام اور مشترک علامات یا محرکات کی موجودگی وجودیت کو ایک ہم آہنگ نظام فلسفہ بنانے پر قادر نہیں اور وجودیت کی صحیح اور واضح تعریف اجمالاً اسی لیے ممکن نہیں کیوں کہ وجودیت کا ہر نمایندہ دوسرے سے بہت الگ نظر آتا ہے۔ اس کے باوجود زندگی کی طرف ان سبھوں کا رویہ اور چند اہم مسائل کے متعلق ان کا طریق فکر انہیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتا ہے۔

وجودیت کی جڑیں اس رومانیت میں پائی جاتی ہیں جو فرد کی اہمیت اور انفرادی آزادی کے نام پر اٹھارہویں صدی کی روشن خیالی اور عقلیت کے خلاف ایک بھرپور اور پراثر احتجاج تھی۔ وجودیت اس افلاطونی فلسفے کی ضد ہے جو عالم موجودات سے آنکھیں پھیر کر اشیاء کی ماہیت یا ان کے جوہر کو حقیقت سمجھتا ہے اور اسی کو تفکر و ادراک کا واحد مقصد ٹھہراتا ہے۔ افلاطون کے نظریہ تصوریت کے مطابق عالم موجودات ان ابدی اور لافانی تصورات کا ایک فانی اور ناقص پرتو ہے۔ اس کے برعکس وجودیت کے لیے وجود انسانی ہی فلسفی کے لیے تمام تر دلچسپی اور توجہ کا مرکز ہے۔ زیر بحث تحریک کا نام وجودیت اسی مناسبت سے رکھا گیا ہے[1] کہ یہ وجود سے متعلق مختلف افکار و نظریات کی وضاحت کرتی ہے۔ لفظ وجود یہاں انسانی وجود کے لیے

---

[1] گو وجودیت انیسویں صدی کے آخر میں شروع ہو کر جرمنی میں پہلی جنگ عظیم کے بعد ایک نمایاں فلسفیانہ تحریک بن چکی تھی مگر یہ نام 'وجودیت' جرمنی کے ایک مصنف ہائن مَن نے 1929 میں اس تحریک کو عطا کیا۔

وقف ہے اور یہی مسئلہ ان کے فلسفوں کا مرکزی خیال ہے، مادی اور فطری چیزوں کے وجود میں ان کی دل چسپی صرف ضمنی ہے یعنی صرف اس حد تک جہاں تک انسانی وجدان سے متاثر ہو سکتا ہے انسانی وجود اور اس کے کچھ لوازم ہر شعبہ فکر میں وجودیت پسند فلسفی کو ایک ناگزیر اور واحد زاویۂ نظر عطا کرتے ہیں اور اسی کے مطابق وہ ہر چیز کو سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ دینیات ہو یا سماجیات، سیاسیات ہو یا اخلاقیات، نفسیات ہو مابعد الطبیعیات، ہر علم اور ہر شعبے میں انسانی وجود کی اہمیت مسلم ہے اور اسی محور پر تمام علوم کی توضیحات وتشریحات گردش کرتی رہتی ہیں۔ اس رویے میں ہمیں سوفطائی فلسفی فیثا غورث کے اس مقولے کی بازگشت سنائی دیتی ہے کہ ''انسان ہر شے (کو پرکھنے) کا پیمانہ ہے۔''

جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا ہے یہ تحریک انیسویں صدی میں ڈنمارک سے شروع ہوئی مگر اس کے خط وخال کو ابھارنے اور اس کو مقبول ومشہور بنانے میں جرمنی کے کارل یاسپرس (1883) و مارٹن ہائیڈیگر (1889) اور فرانس کے گیبریل مارسل (1889) اور ژاں پال سارتر (1905) کے نام قابل ذکر ہیں۔ آخر الذکر دو فلسفیوں نے ادبی تخلیقات کے ذریعے وجودیت کی جس طرح اشاعت کی ہے وہ تاریخ فلسفہ میں بے مثال ہے ان دونوں میں سارتر مقبول تر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کا مطالعہ کرنے والوں میں سے بیشتر کے لیے وجودیت سارتر کے فلسفۂ حیات یا اس کے دیگر فلسفیانہ خیالات کے ہم معنی ہے۔

اس غلط فہمی کی اہم وجہ دیگر وجودیت پسندوں کی دقیق یا گنجلک تحریریں ہیں جن میں سے اکثر کا اب تک انگریزی زبان میں ترجمہ نہیں ہوا ہے اور سارتر کی دل چسپ نفسیاتی اور جنسیاتی تجزیے سے مرصع کہانیاں ڈرامے اور ناول ہیں جن میں سے بیشتر انگریزی میں ترجمے کے بعد شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے علاوہ اس تحریک سے وابستہ کچھ اور نام ہیں۔ روس کے بروڈیائیو (1874 تا 1948) اسپین کے اونا منو (1836-1946) فرانس کے کامو (1913-1960) اور مرلو پونتی (1908-1961) اور اسرائیل کے مارٹن بوبر (1878)۔

عام طور سے وجودیت کے نمایندوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ خدا کے وجود کے قائل اور اس سے منکر۔ اول الذکر گروہ میں کرکگارد، یاسپرس، مارسل، بروڈیائیو، اونا منو اور بوبر شامل ہیں۔ آخر الذکر میں ہائیڈیگر، سارتر، اور کامو قابل ذکر ہیں۔ اس تقسیم سے قارئین کے ذہن میں یہ بات صاف ہو جائے گی کہ وجودیت کے لیے خدا پرستی ایک اتنی ہی اتفاقیہ بات ہے جتنی دہریت۔

آغاز

وجودیت کا آغاز جہاں ایک طرف ایک فرد کی زندگی میں ذہنی اور جذباتی بحران و کش مکش سے ہوتا ہے تو دوسری طرف سماجی، معاشی تاریخی اور سیاسی تبدیلیوں اور دقتوں سے ہوتا ہے۔ ان دونوں صورتوں میں فرد اور سماج کے باہمی رشتے ٹوٹنے لگتے ہیں اور آدمی خود کو دنیا، سماج، خدا اور خود سے بھی علاحدہ اور بے گانہ سمجھنے لگتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک نفسیاتی صورت حال ہے جو تنہائی کے شدید کرب اور بے چینی سے پیدا ہو کر تمام وجود کو متاثر کرتی ہے۔ قنوطیت اور فراریت اسی ذہنی حالت کے عام مظاہر ہیں۔ کبھی کبھی شدید صورتوں میں ہر شے سے انکار و انحراف بھی ظاہر ہوتا ہے۔ وجودیت پسند بھی قدیم اقدار سے انحراف کرتے ہیں اور اقدار کے بحران کا شکار ہیں مگر ان کی نظر میں یہ اقدار کے قطعی فقدان کا سبب نہیں بنتا بلکہ نئے اقدار کی تلاش کا محرک بن کر ان کے فلسفیوں کو ایک نئی روح بخشتا ہے لیکن ان کی قدریں اتنی داخلی اور نجی ہوتی ہیں کہ صحیح معنوں میں ان کو قدریں کہنا شاید غیر مناسب معلوم ہو۔

عام طور سے تمام وجودیت پسندوں کے افکار میں یہ بات مشترک نظر آتی ہے کہ ان کے اقدار کی بنیاد فرد کے نجی ایجاب اور ارتکاب، آزادی انتخاب، خود مختاری اور آزادی عمل پر موقوف ہے۔ یہ نظریہ بیک وقت مختلف زاویوں سے وجودیت کے محاسن و عیوب کی بنیاد بن جاتا ہے بہر حال ان مفکروں کے لیے یہ بات اہم ہے کہ وہ جدید انسان کی حالت ان سماجی تبدیلیوں کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کریں جو جدید دنیا میں رونما ہو رہے ہیں اور جو انسان کی حیثیت اور اس کے ماحول میں ہر لمحہ ایک عظیم اور معمولی تبدیلی پیدا کر رہے ہیں۔ اس تبدیلی نے مارکس، ولیم جیمس، ڈلتھائی، شلر اور وہائٹ ہیڈ جیسے مفکروں کو متاثر کیا جنہوں نے سماجیات اور فلسفے کو ایک نیا زاویۂ فکر دیا اور مختلف انداز سے انسان کو یہ بتانے کی کوشش کی کہ وہ اپنے اردگرد تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ کس طرح انضباط و تعدیل کر سکے۔

سماجی حالات اور تبدیلیوں کا شعور وجودیت کے علم برداروں کے افکار میں ایک الگ ڈھنگ سے نظر آتا ہے۔ تمام تر وجودی فلسفہ دراصل اسی احساس علاحدگی یا بے گانگی سے شروع ہوتا ہے جو مختلف منازل پر مختلف صورتوں میں عیاں ہوتا ہے۔ انسان کی حیثیت آج کی دنیا اور سماج میں کیا ہے؟ یہ بنیادی سوال کرکگارد کے ذہن میں اتنی شدت سے ابھرا کہ اس نے اس

کے تمام تر فلسفے کو اسی رنگ میں رنگ ڈالا اور اس کے بعد دوسرے وجودیت پسندوں کو بھی متاثر کیا۔ مارکس کے لیے ایک حقیقی اور سچا انسان سماجی گروہ سے مماثل ہے اور صنعتی پیداوار سے متفق اور جو ایک منظم اور عدل پسند سماج میں انسانی خواہشات اور مادی امکانات کے درمیان کوئی اختلاف یا کشیدگی نہیں پاتا کرکگارو نے یہ نعرہ بلند کیا کہ 'وجود' انفرادیت کے ہم معنی رہے۔ بالفاظ دیگر انسانی وجود کا ہر لمحہ اور اس کی ہر حرکت کو انفرادی اور شخصی خصوصیات کی روشنی میں ہی سمجھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ عوام میں شامل ہونا یا ان کے ساتھ قریبی روابط پیدا کرنا کرکگارو کے لیے فرار کے مترادف ہے۔ عوام کے درمیان فرد اپنی انفرادیت کھو دیتا ہے اور یہ کرکگارو کی نظر میں گناہ عظیم ہے۔ اس کے نزدیک داخلیت ہی ثواب ہے اور اس لیے اس کا یہ اصول تھا کہ انسان کو اپنی ذات میں واپس لوٹ آنا چاہیے۔ اس نے یہ بات تسلیم کرانے کی کوشش کی اس عصر کا جو ہر شے کو خارجی بنا دیتا ہے، واحد علاج یہ کہ انسان اپنے میں واپس آجائے اور اپنی ذات میں پوشیدہ امکانات کو بہ روے کار لائے۔ اس نے اپنے گردوپیش کے حالات کا تجزیہ کچھ اس طرح کرنے کی کوشش کی ہے:

> ''موجودہ عصر کا تخیلی معروض مساوات کی طرف لے جاتا ہے اور اس کا منطقی — گو غلط — کمال ہے سب کو ایک سطح پر لے آنا (ہمواریت)۔''

کرکگارو نے اس کو برابری کا مجرد مقداری تصور کہا۔ وہ اس کا مخالف تھا کیوں کہ یہ مختلف افراد کے ساتھ صحیح معنوں میں انصاف نہیں کرسکتا۔ اپنے عصر کی مخالفت یاسپرس بھی ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ''آج کے انسان کی جڑیں اکھڑ گئی ہیں کیونکہ اسے صرف اس بات کی خبر ہے
> کہ وہ ایسے حالات میں زندہ ہے جو تاریخ سے پا بجولاں ہیں اور پیہم متغیریوں
> لگتا ہے گویا وجود کی بنیادیں درہم برہم ہوگئی ہیں۔''

سائنس کی مخالفت

مارسل نے اپنی تحریروں میں اسی شکایت کو مشینی آلات اور سائنس کی مخالفت کی صورت میں پیش کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انسان آلات کی تخلیق اور ان کا استعمال اپنی آسودگی اور تشفی کے لیے کرتا ہے مگر رفتہ رفتہ وہ خود ان مشینوں اور ان آلات کا غلام بن جاتا ہے کیوں کہ یہ آلات ہی انسان پر قابو پالیتے ہیں۔ یہ صورت حال صرف تکلیف دہ نہیں بلکہ انسان وجود کے لیے مہلک بن جاتا ہے۔ انسان کی خود غرضی۔ مطلب پرستی، بے وفائی، فریب دہی، نفرت اور

دوسروں کی مدد سے احتراز یہ تمام تر نتائج صرف اس لیے پیدا ہوتے ہیں کہ انسان اپنے وجود کی اصلیت کو سمجھنے سے انکار کرتا ہے اور تکنیکی وآلات ترقی میں خود کو ضم کر چکا ہے۔

یہ خامیاں اور نقائص انسان کے ہر شعبۂ فکر وعمل پر اثر انداز ہوتی ہیں ایسا انسان جو اپنی اصلیت کو بھول چکا ہو اور خود آگہی سے محروم ہو یہ قول مارسل ان تخریبی قوتوں کے سامنے بالکل نہتا رہتا ہے جو اس کے اردگرد رواں ہیں۔

بیگانگی

مندرجہ بالا تعارف کی روشنی میں یہ بات شائد واضح ہوگئی ہو کہ وجودیت کی ابتدا انسان کی اس حالت سے ہوتی ہے جسے کچھ دیر پہلے علاحدگی یا بیگانگی کہا گیا ہے۔ اجنبیت اور بیگانگی کا یہ احساس دور جدید کے انسان کے دل و دماغ پر نشتر لگاتا ہے۔ یہ احساس صنعتی انقلاب کے بعد شدید تر ہوتا گیا۔ انسان نیچر سے جدا ہو کر جب شہر میں جمع ہو گئے تو انہیں مشین کے عفریت نگل گئے۔ انجام کار انسان پہلے۔ نیچر سے اور پھر اپنے آپ سے بیگانہ ہو گیا۔ معاشی اور سماجی کش مکش نے اسے سماج سے بیگانہ کردیا۔ اسی طرح عقلیت نے انسان کو اپنے ذاتی تجربات سے بیگانہ کرنے کی کوشش کی اور گرجا کے ادارے نے اسے خدا سے علاحدہ اور بیگانہ کردیا۔ علاحدگی کا احساس خارجی طور پر انسان اور انسان اور انسان وکائنات کے درمیان تضاد وعدم مطابقت پیدا کرتا ہے اور داخلی طور پر ذہنی عدم توازن، احساس تنہائی، بیچارگی، فکر و پریشانی، خوف و ہراس اور شدید بے چینی پیدا کرتا ہے۔ تنہائی کی اسی کیفیت کا تذکرہ اُپ نی شد میں ایک جگہ یوں کیا گیا ہے:

> "اس نے اپنے اردگرد دیکھا اور اپنے سوا کچھ بھی نہ پایا پہلے تو وہ جوش میں چیخ اٹھا 'صرف میں ہوں' اور پھر وہ خوفزدہ ہو گیا۔ پس آدمی اسی طرح ہراساں ہوتا ہے جب وہ خود کو تنہا پاتا ہے۔"

وجودیت پسند ان تمام انواع کی بیگانگی کا حل تلاش کرنے کے لیے داخلیت پر زور اور انسان کو اپنے ذاتی وجود کی اصلیت کو پہچاننے کی دُعوت دیتے ہیں۔

(2)

کرکگارد کو نجی زندگی میں اپنے والدین سے کچھ ایسے تجربات ہوئے جنھوں نے اسے ایک شدید احساس جرم میں مبتلا کردیا اور وہ رفتہ رفتہ مذہب کے خارجی اصولوں اور سماجی بے راہ

روی سے اکتا گیا۔ خارجیت اور عقلیت اس کی نظر میں انسانی وجود کے سب سے بڑے دشمن بن گئے کیوں کہ یہ انسان کے انفرادی جوہر کو تباہ کر کے اسے کچھ ایسے مشترکات کا حامل بنا دیتے ہیں جو اس کی روح اور اس کے کردار کی عکاسی تو نہیں کر سکتے بلکہ صرف سطحی اور کھوکھلی خصوصیات کی غمازی کرتے ہیں۔ اپنی بے چینی سے تنگ آ کر اس نے اس سکون کی تلاش کی جو دورِ جدید کے انسان کو بیرونی ہنگاموں اور دنیوی ذمہ داریوں کے باوجود میسر آ سکے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسے ایک صحیح مسیحی بننے کی خواہش تھی جو مذہب کی پناہ صرف اس لیے لے کہ وہ اپنے خدا کی طرف ابدی ذمہ داریوں کو سمجھ سکے اور ان کی تکمیل کر سکے۔

اس نقطۂ نظر سے اس نے فرد کے وجود کے تصور کی وضاحت کرنے کی کوشش کی اور وجودی فکر، کو مجرد قیاس آرائی سے ممیز کیا۔ اس نے فرد کی اہمیت کو ابھارا اور یہ سمجھایا کہ وجود کی اصلیت اور مذہب کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے انسان کو اپنے تئیں لوٹ کر اپنی ذات میں کلیۃً سما جانا چاہیے۔ ڈے کارٹ نے کہا تھا "میں سوچتا ہوں لہذا میرا وجود ہے۔" مگر کرکگارو نے اس مقولے کو الٹ کر یہ کہا کہ میرا وجود ہے اس لیے میں سوچتا ہوں۔" ڈے کارٹ نے اپنی ہستی کے وجود کو ثابت کرنے کے لیے فکر کو ایک ناگزیر معیار بنایا مگر اس نے یہ نہیں سوچا کہ فکر کا امکان اس وقت ہی ہوتا ہے جب فرد کا وجود مان لیا جائے۔ کرکگارو اور اس کے بعد سارتر اور مارسل اس بات سے متفق ہیں کہ ڈے کارٹ نے یا تو ادھوری بات کہی یا غلط۔

کرکگارو وجود کی تعریف، اصلیت، واقعیت اور شخصیت کی روشنی میں کرتا ہے۔ انسان کی اصلیت اور شخصیت ودیعت شدہ نہیں ہوتیں بلکہ انہیں بنانا اور سنوارنا پڑتا ہے اور ان کے امکانات انسان اپنی ذات کے اندر ہی پاتا ہے۔ وجود دراصل انسان کا اپنا وہ رویہ ہے جو وہ اپنے تئیں اختیار کرتا ہے اور اس کا اظہار کچھ مخصوص نازک حالات میں ہوتا ہے۔ مثلاً: انتخاب، تصادم اور موت، وہ اس بات کا شاکی ہے کہ ہم نے وجود کے معنی کو اور اس کی درونیت کی اہمیت کو بھلا دیا ہے۔ تمام انسان کے لیے واحد حقیقت اس کا انفرادی وجود ہے جسے داخلی بنانا اس کی اہم ترین ذمہ داری ہے خارجی اور معروضی فکر انسان کی ذات کی گہرائیوں میں داخل نہیں ہو سکتی کیوں کہ اس کا دخول صرف عالم گیر یا کلیہ تصورات میں ہوتا ہے جب کہ انسان کی حقیقت کو کلیہ یا عالم گیر کہنا فرد کی اصلیت سے انحراف کرنا ہے۔

اسی خیال سے اس نے وجودی فکر کا تصور اپنایا جو وجود کی اصلیت کو پہنچاننے کے لیے

ناگزیر ہے اور اس طرح وہ اس مقولے کی وضاحت بھی کرتا ہے کہ داخلیت ہی ثواب ہے۔ کرکگارو کے لیے فلسفیانہ فکر بھی اس حقیقی زندگی سے پیدا ہوتی ہے جو حیات وممات کے درمیان قائم رہتی ہے۔ فرد کی زندگی میں اہم ترین اور پرمعنی واقعات وہ ہیں جن کا تجربہ اسے داخلی فیصلے، انتخاب کے لمحات اور کشش و پیچ کے حالات میں ہوتا ہے۔ پس انسانی وجود ایک پیہم جدوجہد اور حرکت کا نام ہے جس میں تفویض وارتکاب مسلسل لازمی طور پر شامل ہیں خود عائد کردہ تفویض وارتکاب کا یہ تصور سارتر کے فلسفے میں کمال کو پہنچتا ہے جو انسان کو لامحدود ذمہ داریوں کا پابند کر دیتا ہے۔

ذات سے کشیدگی

کرکگارو کے لیے خود اپنی ذات سے کشیدگی یا علاحدگی انسان کو خارجی دونیوی معاملات میں کچھ اس طرح ضم کر دیتی ہے کہ اس کی شخصیت اور انسانیت سلب ہو جاتی ہے اور چونکہ اس کی اصلیت اس کی ذات کے اندرونی امکانات میں پوشیدہ ہے اس لیے وہ سماج اور دنیا سے بھی ہم آہنگ نہیں ہو سکتا اور انجام کار وہ صرف دنیا سے ہی نہیں بلکہ خود سے بھی کشیدہ ہو جاتا ہے یہ ایک ایسی نفسیاتی صورت حال پیدا کرتا ہے جو تصادم و تضاد سے بھرپور ہے۔ ذہن کی یہ حالت جو اضطراب وتشویش کی حالت ہے کرکگارو کے علاوہ ہائیڈیگر، یاسپرس اور سارتر کے افکار میں بھی نمایاں ہے گو وہ ان کا تذکرہ مختلف طریقوں سے کرتے ہیں کرکگارو کے مطابق یہ اضطرابی کیفیت ناامیدی میں بدل جاتی ہے جو انسان کو ایک اضطرار مسلسل میں مبتلا کرتی ہے جو موت تک جاری رہتا ہے۔ کرکگارو اس کو ایک روحانی مرض کہتا ہے جو اس وقت رونما ہوتا ہے جب انسان خود کو خدا سے بے تعلق کر دیتا ہے اور اس طرح اپنی ذات کے ابدی اور روحانی عناصر کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ ہماری انسانیت صرف آدمی کی طرح پیدا ہونے کا نام نہیں۔ یہ ایک مقصد کا نام ہے جس کا حصول ہمارا کام ہے اور ہمارے لیے اہم مسئلہ یہ ہے کہ ہم کس طرح غیر مستند اور مصنوعی وجود کی سطح سے حقیقی اور مستند وجود کی منزل تک پہنچیں۔ اس منزل تک پہنچنے کا طریقہ وجود اور وجودی فکر کو سمجھنے اور اپنانے پر مبنی ہے۔

کرکگارو کے لیے وجودی فکر اخلاقی اور مذہبی آگاہی کا نام ہے اسی آگہی کو وہ صحیح معنوں میں مابعد الطبیعیاتی سوال کہتا ہے جو داخلی ہے اور جس کا کوئی خارجی ثبوت نہیں مل سکتا اور جو درحقیقت ثواب کہلانے کا مستحق ہے۔ خارجی سچائی جو بیرونی اور سماجی حالات میں سمجھا جاتا ہے کرکگارو کے لیے لغویت اور اہلیت کے مترادف ہے۔ سارتر نے اسی احساس کو دنیا کی لامعنویت

کا نام دیا ہے اور کامو اس کو کمال تک لے جاتا ہے جب وہ اپنی کتاب "دی متھ آف سسی فس" کے آغاز میں ہی یہ کہتا ہے:

"مندرجہ ذیل صفحات اہلیت ولغویت کے اس جذبے سے سروکار رکھتے ہیں جو ہماری دنیا میں رائج ہے۔"

یاسپرس

انسانی وجود اور اس کی انفرادیت دواخلیت میں وجودیت کی یہ گہری دل چسپی پہلی جنگ عظیم کے بعد جرمنی میں یاسپرس کے افکار میں نمایاں ہے۔ گویا سپرس بنیادی طور پر نفسیاتی امراض کا ماہر تھا مگر جنگ کے ذہنی اثرات نے اسے یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ انسان کی بیشتر پریشانیوں اور ناامیدیاں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب وہ بیرونی اور خارجی حالات میں الجھ کر اپنے وجود سے آشنا و بیگانہ ہو جاتا ہے۔ اس نے یہ بتانے کی کوشش کی کہ انحطاط و غیر اطمینانی کے دور میں انسانی وجود کا جوہر ان حالات میں نکھرتا ہے جنہیں وہ حصاری حالات کہتا ہے۔ یہ حالات انسان کو خود فکری، خود آگہی، اور اپنے تئیں فیصلہ کرنے کی قوت فراہم کرتے ہیں۔ ان حالات کی مثال وہ مرض موت اور ناقابل تلافی گناہ سے دیتا ہے جو انسان کو اپنے وجود کی حدوں پر لا کھڑا کرتے ہیں۔ وجود کے معنی ایسے نازک حالات میں واضح ہوتے ہیں۔ یاسپرس کے افکار میں اپنے عصر کی ناامیدیاں اور پریشانیاں اس کے پہلی جنگ عظیم کے ناگفتہ بہ تجربات کی بنا پر سمٹ آتی ہیں اور وہ ماضی و مستقبل دونوں سے ناامید نظر آتا ہے۔ لیکن اس کی ناامیدی اسے یکسر قنوطی نہیں بناتی کیوں کہ حال کے بارے میں وہ پرامید رہتا ہے اور اس پر اس کا یقین قائم رہتا ہے۔ اپنی کتاب دی اوریجن اینڈ گول آف ہسٹری (1953) میں وہ کہتا ہے:

"ماضی کی یادداشت غیر مکمل ہے اور مستقبل ابہام کا شکار ہے۔ صرف حال کی ہی ہم کوئی واضح تصویر بنا سکتے ہیں"

حال کے آئینے میں ہر انسان کو وہ اپنے وجود کا عکس دیکھنے کی دعوت دیتا ہے اور حال ہی وہ دائرہ ہے جس میں وجود کے تمام امکانات وصلاحتیں محدود رہتی ہیں حال کو گنوا دینا اپنے وجود کے امکانات اور استعمال کے منافی ہے۔ یاسپرس نے یہ محسوس کیا کہ اذیت، کرب، تصادم اور احساس جرم کے بحرانی حالات میں ہمارے تجربات درہم برہم ہو جاتے ہیں۔

ایسے مواقع یا ہمیں یاس کا شکار بنا دیتے ہیں یا پھر ایک مستند اور حقیقی انتخاب کے امکان

سے دو چار کرتے ہیں۔ یاسپرس کے خیال میں جدید تکنیکیت اور منظم پیداوار عوام کو بیگانگی اور علاحدگی کے اس نکتے تک لے جاتی ہیں جہاں انسان اپنی ذات اور روحانی صفات سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے لہٰذا اس کا فلسفیانہ مقصد ہے ایسے انسان کو اجاگر کر کے اسے اپنے حقیقی و معتبر وجود سے روشناس کرانا یاسپرس اس سلسلے میں انسانی وجود کے تین متفرق پہلوؤں کا تذکرہ کرتا ہے نمبر 1 مادی وجود نمبر 2 شعوری وجود اور نمبر 3 روحانی وجودان میں آخر الذکر کی اہمیت سب سے زیادہ ہے اور وہ حقیقی وجود کو اسی معنی میں سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس ادراک کا حصول، وجودی فکر، کے ذریعے ممکن ہے جو عقلی اور سائنٹفک ادراک سے الگ اور اعلاتر ہے۔

فلسفہ ایک ایسا ماورائی عمل ہے جو مادی اور خارجی علوم سے پرے ایک ایسی حقیقت کی طرف لے جاتا ہے جو حواس و عقل کی دست رس سے باہر ہے۔ یاسپرس کانٹ کی طرح قابل فہم اور ناقابل فہم حقائق کی بات کرتا ہے۔ فہم وادراک سے پرے جو ہستی ہے وہ ہمہ گیر ہے اور کُل عالم حقائق کو اپنے دامن میں سمیٹنے پر قادر ہے۔ یہ ہستی تمام عالم امکانات کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ یہ حقیقت ایک قطعی اور اساسی ہستی کے مترادف ہے جو ہمارے تصورات میں مضمر ہے اور ان سے ماورئی بھی۔

قارئین کو یہاں یہ سمجھنے میں وقت نہیں ہوگی کہ یاسپرس اس تصور سے خدا کی ذات کو اپنے فلسفے میں اعلیٰ ترین مقام عطا کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ مگر یاسپرس کا خدا فرد کی خود تشکیلی اور خود آگہی کے عمل میں مخل نہیں ہوتا کیوں کہ انفرادی آزادی دیگر وجودیت پسندوں کی طرح یاسپرس کے فکر میں بھی بہت بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ کمال وجود کے حصول کی کوشش انسان کی اپنی ذمہ داری ہے اور کوئی بھی فوق الانسان اور فوق الفطری اقتدار اس حق کے اظہار میں دخل نہیں دے سکتا۔ فہم وادراک بھی انسان کے داخلی اور ذاتی مطالبات کے حصول میں دخیل نہیں ہو سکتے۔ وجود کی توضیح (جو یاسپرس کے وجودی فلسفے کا مرکزی خیال ہے) کا مقصد آزادی اور ذمہ داری کے اسی شعور سے حاصل ہو سکتا ہے۔ یاسپرس کا قول ہے:

> ''یہ وجود کا جوش وجذبہ ہے کہ یہ علم کے فقدان سے قطعی طور پر نقصان نہیں اٹھاتا کیوں کہ اس کی رضا اور قوت ارادی آزادی میں ہی بہ روئے کار آتی ہے۔''

مگر انسانی وجود کی وضاحت کا کمال اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب انسان ماورائیت کی حد میں داخل ہوتا ہے۔ یہ ماورا ہستی واجب الوجود اور قائم بالذات ہستی ہے جس کو وہ بعد میں خدا کا نام دیتا ہے۔ اس ذات کا شعور ایک خفیہ تحریر یا علامت کی صورت میں پیدا ہوتا ہے جس کا

حل انسان خود اپنے وجود کی گہرائیوں میں ڈوب کر ہی نکال سکتا ہے۔ اسی مناسبت سے یاسپرس وجود کی ہر معتبر اور حقیقی آگہی کو ایک خفیہ علامت کہتا ہے جس کو سمجھنے کی کوشش میں انسان کا مکمل وجود اور اس کی تمام تر حقیقتیں شامل ہو جاتی ہیں۔

مارسل

یاسپرس کے اس نظریے سے مارسل بھی متاثر نظر آتا ہے جب وہ حقیقی وجود کو 'راز' کہتا ہے جس کا متضاد 'مسئلہ' ہے۔ مارسل کے خیال میں مصنوعی وجود انسان کو ایک آلے کی حیثیت عطا کرتا ہے جو خود اپنی کوئی وقعت نہیں رکھتا۔ صحیح معنوں میں ایسا شخص نہ تو خود اپنا بنتا ہے اور نہ دوسرے کا علاحدگی اور بے تعلقی کا شکار ہو کر وہ وقت کے دھارے میں تحلیل ہو جاتا ہے اور اپنے وجود سے متصل نہیں ہو سکتا۔ مارسل بھی کرکگارد اور یاسپرس کی طرح انسانی وجود کی روحانی حقیقت کی بات کرتا ہے جس کی جستجو فلسفے کا مقصد اور انسانی فکر کی منزل ہے۔ مگر انسان کی یہ تلاش ذات اس کے نجی تجربات کی روشنی میں ہی ممکن ہے۔

یہ تجربات ایک طرف تو اس کے شعور کے گرد گھومتے رہے ہیں اور دوسری طرف بنیادی طور سے یہ تجربات ایک ایسی ہستی کے ہوتے ہیں جو اس دنیا میں موجود ہے۔ انسان کا ہر تجربہ انسان کے خصوصیات و انفرادیات کی بنا پر اس کے وجود سے بلا واسطہ منسلک ہوتا ہے اور اس لیے ایک سرِّ نہاں ہے ہاں عقل کی رسائی ممکن نہیں اور صرف مشاہدہ ذات سے ہی اسے سمجھا اور جانا جا سکتا ہے۔ اسی طرح انسانی وجود بھی عقل کو محوِ تماشائے لب بام، چھوڑ کر مشاہدۂ ذات اور وجدانی آگہی کے آغوش میں ہی اپنے اسرار کا انکشاف کرتا ہے۔

کرکگارد کی طرح مارسل بھی انسان کی علاحدگی اور احساس تنہائی پر قابو پانا چاہتا ہے۔ اس کے خیال میں ضرورت سے زیادہ سماجی تکنیکیت کا شکار انسان اپنی شخصی خصوصیات سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے اور انسانوں کے باہمی قریبی رشتے قائم نہیں رہتے۔ اس کی تمام تر تفکراتی، تصوراتی اور تخلیقی صلاحیتیں تباہ ہو جاتی ہیں۔ اب انسان حرص و طمع کی بندشوں میں جکڑ کر صرف چیزوں کو حاصل کرنے میں مصروف ہو جاتا ہے۔ یہ رجحان انسان کو خود غرض، بے وفا، ریاکار، ناقابل اعتبار اور تنفر کیش بنا دیتا ہے اور سماجی رشتوں کو کھوکھلا اور پر فریب۔ مگر انسان کی حصول اشیاء کی خواہش اسے خود ان اشیاء اور ان کے حصول کے ذرائع کا غلام بنا دیتی ہے۔ یہ منزل انسانی وجود

کی گم شدگی کی انتہا ہے جس کے بعد وہ تمام انسانی قدروں کو بھول جاتا ہے اور باہمی رشتوں اور ذمہ داریوں کو فراموش کر دیتا ہے۔ وہ دوسروں کی مدد نہیں کر سکتا اور نازک مواقع پر کسی کے کام نہیں آ سکتا۔ اب انسان دوسرے کے لیے گویا غیر موجود ہوتا ہے۔ یہ رویہ، فریب دہی کے مترادف ہے اور اس حالت کو مارسل وجود کا فقدان یا نقص کہتا ہے۔ مگر جس لمحہ انسان کے دوسرے انسانوں کے ساتھ تمام رشتے ٹوٹنے لگیں اور وفاداری ختم ہونے لگے تو یہ ممکن ہے کہ اس وقت ایک وجودی شعور کا نزول ہو جو انسان کو مکمل تباہی سے بچالے اور وجود کی ناگہانیت سے الگ کر کے وجود کی حقیقت کی طرف لے جائیں۔

اب انسان از سرِ نو اپنے وجود کی تمام تر تابناکیوں اور گہرائیوں کے ساتھ زندہ رہے گا اور دوسروں کے ساتھ اس کے رشتے حقیقی جذبات و احساسات پر قائم ہوں گے۔

> "افراد کے درمیان سچا رشتہ وہ ہے جس میں ایک فرد دوسرے کے پاس موجود یا حاضر ہوتا ہے۔ رشتہ ایک روحانی تعلق ہے جس کا مطلب دوسروں کی آواز پر لبیک کہنا اور ان کے ساتھ روحانی قربت قائم کرنا ہی یہ رشتہ زمان و مکان کے قیود سے آزاد ہے۔ اس میں غیر حاضری کی جگہ حاضری، بے وفائی کی جگہ وفا، نفرت کی جگہ محبت غیر اعتمادی کی جگہ اعتماد، شک کی جگہ یقین اور ناامیدی کی جگہ امید پر پیدا ہوتی ہے۔"

(3)

اب ہم ان وجودیت پسند فلسفیوں کے افکار کا جائزہ لیں جو خدا کے وجود کے منکر ہیں اور نیٹشے کے ساتھ خدا کی موت کے قائل یہاں میں اجمالاً صرف ہائیڈیگر، سارتر اور کامو کا ذکر کروں گا۔

ہائیڈیگر کے لیے انسانی وجود کا اہم ترین عنصر زمانیت ہے جس کا مسلسل اظہار انسان کے داخلی جذبات کے ذریعے ہوتا ہے۔ وقت کی اہمیت ہمارے تجربات کو ماضی اور حال سے اس طرح منسلک کرتی ہے کہ ایک لمحے کے لیے بھی ہم وقت کے احساس یا اس کے اثر سے خود کو الگ نہیں کر سکتے۔ پریشانی، موت وغیرہ کا احساس ہائیڈیگر کے لیے انسانی شخصیت کے ناقابل تفریق اجزاء ہیں جن کے ساتھ ہی اس کی شخصیت بنتی، ابھرتی یا ڈوبتی ہے۔ یہ اجزاء اس کے داخلی وجود کی تشکیل کرتے ہیں۔

وجود کے معنی کو سمجھنے کے لیے تمام تر عملی مقاصد سے کنارہ کش ہو کر اپنی فنا اور وجود کی نزاکت کا شعور ضروری ہے اپنی زندگی میں یہ احساس ضروری ہے کہ ہر لمحہ وہ موت کے روبہ رو

کھڑا ہے اور موت کسی وقت بھی انسان کی تمام جدوجہد اور کاوشوں کو بے دردی سے ختم کر سکتی ہے۔ موت کا احساس وجود کو غیر ضروری، فانی اور غیر معتبر بنا دیتا ہے۔ انسانی وجود کی حقیقت وجود کے دوران ہی ظاہر ہوتی ہے لہٰذا انسانی وجود کی حقیقت اور اس کا جوہر اسی وقت معنی خیز ہو سکتا ہے جب وجود کو تسلیم کر لیا جائے۔ پس وجود کا تقدم ناگزیر ہے۔ مگر یا سپرس اور مارسل کی طرح ہائیڈیگر کے لیے بھی انسان کا وجود خود کو دنیا میں پیش کرتے ہوئے اپنا اظہار کرتا ہے۔ اور دنیا سے باہر اس کا وجود غیر ممکن ہے۔ اسی خیال کی بنا پر وہ ہم وجودیت کی بات کرتا ہے جو ہمیں انفرادی خول سے باہر نکال کر دوسروں کے مقابل لا کھڑا کرتی ہے۔

موت کا احساس

موت کا احساس ہمیں خوف و دہشت میں مبتلا کر دیتا ہے جس کی وجہ سے ہم اپنے اقوال و افعال میں فکر و نظر سے بے بہرہ ہو کر دنیا میں اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ ہماری ذاتی قدر و قیمت ختم ہو جاتی ہے اور ہم دوسروں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی کی طرح ناچتے ہیں۔ مارسل کی طرح ہائیڈیگر بھی انسان کا دوسروں کے لیے محض آلۂ کار بننے کو وجود کا انحطاط و تنزل سمجھتا ہے۔ مگر اس سے مفر بھی ممکن ہے۔ یہ مفر انسان کو اس احتیاط یا 'اعتنا' سے نصیب ہوتا ہے جو ہمیں ذمہ داری کا احساس دلاتا ہے اور داخلی فیصلوں اور انتخاب کے امکان پیدا کرتا ہے۔ یہ اعتنا انسانی ضمیر کی ودیعت ہے (ضمیر کا یہ تصور سماجی رشتوں اور اخلاقی قدروں کو باقی رکھنے کی ایک داخلی اور ناکام کوشش ہے) اس تصور کی روشنی میں ہائیڈیگر یاسپرس کی طرح ماورائیت کی بات کرتا ہے مگر اس کی ماورائیت خدا کے تصور پر مبنی نہیں بلکہ ذات کی اس صلاحیت کا نام ہے جو اسے اپنی کوتاہیوں، رکاوٹوں اور ناکامیوں پر غالب آنے میں مددگار ہوتی ہے۔

سارتر

انسانی شعور کی یہ صلاحیت سارتر کے تصور آزادی میں مکمل طور پر نمایاں ہے۔ انسانی وجود کا جو نظریہ سارتر کی تحریروں میں ملتا ہے اسے فلسفۂ ارتکاب کہا جا سکتا ہے۔ شعور کا جو تجربہ یہاں ملتا ہے اسے وہ آزادی اور داخلیت دونوں کو اہم مقام بخشتا ہے۔ وہ اپنی کتاب ''ہستی اور نیستی'' میں انسانی وجود کو شعور کے معنی میں سمجھانے کی کوشش کرتا ہے جو محض ہستی کے تصور سے جدا ہے، وہ ہستی کو دو معنوں میں ممیّز کرتا ہے 'اپنے آپ میں' اور 'اپنی خاطر' (برائے خود) آخر الذکر معنی

میں ہستی انسانی وجود کے مترادف ہے اور اسے ہم شعور کہہ سکتے ہیں۔ اول الذکر معنی میں ہستی ایک غیر متحرک بے جان اور بے حس شے ہے شعور کا تصور فوراً ہمیں شعور سے الگ ایک ایسی دنیا کی طرف لے جاتا ہے جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے ورنہ شعور کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے ورنہ شعور کا تصور بے معنی ہو جائے۔ یہ بات لفظ 'آگاہ' سے زیادہ واضح ہو جائے گی۔ جب ہم خود کو آگاہ کہتے ہیں تو یہ آگہی کسی چیز کے متعلق ہوتی ہے اور وہ چیز جس کی آگہی کسی چیز کے متعلق ہوتی ہے اور وہ چیز جس کی آگہی حاصل ہوتی ہے اس میں (انسان کے علاوہ) بذات خود آگاہ ہونے کی صلاحیت نہیں ہے۔ سارتر کی دنیا ان دو بنیادی دائروں میں منقسم ہوتی ہے، شعور اور غیر شعور چونکہ شعور صحیح معنی میں انسانی وجود کی بنیاد ہے اس لیے اسے انسانی ہستی سمجھا گیا ہے۔ لہٰذا دوسرا دائرہ نیستی یا عدم وجود کا دائرہ نیستی یا عدم وجود کا دائرہ بن جاتا ہے۔ لیکن چونکہ شعور غیر شعور کے بغیر ایک کھوکھلا تصور ہے لہٰذا غیر شعور یا غیر وجود انسانی ہستی یا وجود کی ناگزیر شرط بن جاتا ہے۔

اس خیال سے سارتر کہتا ہے ''نیستی ہستی میں سرایت کر گئی ہے'' یا پھر یہ کہ ''ہستی نیستی سے وجود میں آتی ہے۔'' شعور چونکہ ان تمام اشیاء وحقائق کا منفی ہے جن کے ساتھ ربط کی وجہ سے خود اس کا ارتقاء ہوتا ہے اس لیے سارتر ہر شعوری عمل کو ہر شے کی نفی کرنے کا عمل گردانتا ہے۔ اس کو وہ شعور کی آزادی کہتا ہے کیوں کہ انحراف کرنا اپنی آزادی کا ثبوت دینا ہے۔

آزادی کا تصور

آزادی کا تصور بڑا غیر مانوس اور پیچیدہ معلوم ہوتا ہے۔ مگر سارتر کی تحریروں میں تصور آزادی کی ایک اور بنیاد ملتی ہے جو زیادہ قابل فہم ہے اس کا تذکرہ اس نے اپنی چھوٹی اور مقبول کتاب ''وجودیت اور فلسفۂ انسانیت'' میں وہ کہتا ہے چونکہ خدا مر چکا ہے اس لیے نہ تو انسان کا کوئی ایسا تصور ممکن ہے۔ جس کے مطابق یہ کہا جائے کہ اس کی تخلیق ''مخصوص تصور کی مقصد کے تحت ہوتی ہے اور نہ ہی کوئی الہامی روشنی، مدد یا قدر کی گنجائش ہے جس کے تحت انسان اپنے آپ کو سمجھنے کی کوشش کر سکے۔ انسان کی تمام تر حقیقتیں اور صلاحیتیں اس کے وجود کے ان امکانات میں سمٹ کر آ گئی ہیں جن کو بہ روئے کار لانا یا نہ لانا صرف اس کی ذاتی ذمہ داری ہے۔

اسی طرح تمام کائنات میں جو کچھ بھی ہوتا ہے اس کی ذمہ داری اگر کسی پر عاید کی جا سکتی ہے تو وہ صرف انسان ہے۔ ذمہ داری کا تصور آزادی کے تصور کا ایک لازمی نتیجہ ہے۔ لہٰذا

انسان کی آزادی قید و بند سے آزاد ہو کر انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ سارتر کی نظر میں انسان ان تمام افعال کا ذمہ دار ہے جن کی ادائیگی عدم ادائیگی کا وہ مرتکب ہوتا ہے کیوں کہ اگر ارتکاب کرنے کی ذمہ داری انسان پر عاید ہوسکتی ہے تو نہ کرنے کی ذمہ داری بھی اسی پر عاید ہوگی۔ یوں تو آزادی کے تذکرے اس کی تحریروں میں لاتعداد جگہوں پر ملتے ہیں مگر ایک جگہ ''خامشی کی جمہوریت'' میں اس نے اس کا بڑا واضح اور بھرپور اظہار کیا ہے وہ کہتا ہے:

> ''ہم لوگ نازی قبضے کے دوران جس قدر آزاد تھے؟ اتنا اور کبھی نہیں ہوئے۔۔۔ چونکہ نازی زہر ہمارے؟ خیالات میں سرایت کر چکا تھا، ہر صحیح خیال ایک فتح تھا۔ چونکہ ہمارا سخت تعاقب کیا جاتا تھا، ہمارا ہر کنایہ ایک باوزن اور سنجیدہ ارتکابی حرکت تھا۔ حالات جتنے ظالم تھے اتنے ہی وہ ہمارے لیے زندگی کو ممکن بنارہے تھے۔۔۔ وہ ناممکن اور افراتفری کی زندگی کا راز اس کی آزادی میں مخفی ہے اور کرب واذیت اور موت کے سامنے سینہ سپر ہونے کا نام ہے۔۔۔ تنہا اور کسی ہمت بڑھانے والی دوستانہ اور ترحمانہ آواز کے پھر بھی اپنی تنہائی اور بے یاری کی گہرائی میں وہ جن کی محافظت میں مصروف تھے وہ دوسرے لوگ تھے، ان کے وہ ان جانے ساتھی جو نازی تحریک کی مخالفت میں ان کے ساتھ کام کر رہے تھے مکمل تنہائی میں مکمل ذمہ داری۔۔۔ کیا یہ آزادی کی صحیح تعریف نہیں ہے؟''

ان الفاظ میں ہمیں یاسپرس کے اس خیال کی بازگشت سنائی دیتی ہے جس کے مطابق وجود کا جوہر ان حالات میں نمایاں ہوتا ہے جب وہ موت اور اذیت کے دوبدو کھڑا ہو۔ سارتر کے نزدیک چونکہ خدا کا وجود نہیں ہے اس لیے انسان کی تمام تر ذمہ داریوں کا احساس کلیتہً خود اس کی اپنی تخلیق ہے۔ اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انسان اپنی تمام اقدار کے لیے خود ہی ذمہ دار ہے کیونکہ قدروں کا کوئی فوق الفطرت یا فوق البشر منبع نہیں ہے۔ اس کے لیے کوئی ماورائی یا الہامی پناہ نہیں۔

سارتر کو اس بات کا شدید احساس ہے کہ خدا سے انکار کرنے کی اسے بہت بڑی قیمت ادا کرنی پڑرہی ہے۔ اگر خدا کو مان لیا جائے تو زندگی آسان تر ہوجاتی ہے۔ کیونکہ بہت سی چیزوں کی ذمہ داری آسانی سے خدا کے کاندھوں پر ڈالی جاسکتی ہے۔ مگر اس کو کیا کیا جائے کہ حقایق کو بدلا نہیں جاسکتا اور سچائی سے آنکھیں نہیں پھیری جاسکتیں۔ تمام ہستی اور تمام وجود بے معنی اور بے مقصد سانحات و حادثات کا ایک ایسا جمگھٹا ہے جس میں کوئی ابدی مقصد اور الہامی ناگزیریت نہیں ہے۔

انسان کو وہ ایک 'بے مقصد جذبہ' کہتا ہے کیوں کہ اس کے لیے کوئی پہلے سے بنائی ہوئی راہ نہیں، کوئی بیرونی امداد نہیں اور کوئی سہارا نہیں۔ دنیا میں اس کے لیے ناکامیاں اور ناامیدیاں ہیں۔ مگر ان حالات میں اپنی زندگی اور اپنے وجود کو بنانا، سنوارنا اور اپنی مدد آپ کرنا انسانی مسلک اور انسانی فریضہ ہے۔ جس سے انکار کرنا اپنے وجود کو شعوری سطح سے بے شعور اور بے جان چیزوں کی سطح پر لے آتا ہے۔

ذمہ داری

سارتر کا نظریۂ آزادی انسان کو صرف اپنے اعمال و حرکات کا ذمہ دار نہیں بناتا بلکہ اس کے تمام تر احساسات و جذبات کی کلیۂ ذمہ داری بھی اس پر عائد کرتا ہے علاوہ بریں فرد اپنے ارادی اعمال وانتخاب میں صرف اپنی ذات کے لیے ہی فیصلے نہیں کرتا بلکہ وہ تمام انسان کی طرف سے یہ فیصلے کرتا ہے۔ اس سلسلے میں سارتر وجودیت کے خلاف جاتا ہوا معلوم ہوتا ہے جب وہ اپنی ایک مذکورہ بالا کتاب میں کہتا ہے کہ ہر اس عمل میں جس کو ہم اخلاقی کسوٹی پر پورا اتارنے کا ارادہ رکھتے ہیں انسان کو کانٹ کے 'اخلاقی قانون' کا تتبع کرنا چاہیے۔

کانٹ کا مقصد یہ تھا کہ عمل کی نیکی و بدی یا حسن و قبح کا معیار یہ ہے کہ وہ عمل (ایک ایسا ہمہ گیر اور عالمی قانون بن سکتا ہے یا نہیں جو ہر انسان کے لیے واجب التسلیم ہو اور ہر شخص اس پر عقلی اصول کے مطابق عمل پیرا ہو سکے۔ سارتر کانٹ کے محض اس خیال سے متاثر ہے کہ انفرادی لائحہ عمل صرف خود پر نہیں بلکہ دوسروں پر بھی عائد ہوتا ہے۔ وہ کانٹ کی عقلیت پسندی کو بھی نہیں اپنا سکتا بہر حال آزادی اور ذمہ داری کی یہ بیکراں وسعت انسان کے لیے ناقابل برداشت بوجھ بن جاتی ہے اور اس کا لازمی نتیجہ ہے احساس کرب فکر و پریشانی کی یہ ذہنی حالت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان کوئی نازک اور اہم فیصلہ کرنے میں مصروف ہو اور جب اس کو ہر لمحہ یہ خوف ہو کہ وہ جو بھی فیصلہ کر رہا ہے اس سے بہتر فیصلے کی گنجائش رہتی ہے۔ جو حوصلگی اور خود پشیمانی دونوں کے امکانات اس پر واضح ہوتے ہیں۔

اپنے فیصلے پر نظر ثانی کرنا اور اس کا بدلنا بھی انسان کی عادت بن جاتی ہے۔ حالات کا بے مقصد اور محض اتفاقی ہونا بھی اس تشویش و کرب کا سبب ہے۔ جب کہ انسان کی زندگی اور اس کے تمام تر لوازم ہی قابل گزیر اور بے معنی و بے مقصد ہوتے ہیں تو پھر کسی چیز کا بھی کوئی مکمل جواز اور اس کو بجا ثابت کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔

لہٰذا ہر چیز ایک دوسرے سے غیر متعلق اور انسانی اختیار سے باہر معلوم ہوتی ہے۔ یہ صورت حال تشویش پیدا کرنے کے لیے کافی سے زیادہ ہے کیونکہ ہماری ناکامیاں اور ناامیدیاں اس کی وجہ سے بہت بڑھ جاتی ہیں۔ ذمہ داری اور آزادی کا یہ بوجھ جب ہم سے اٹھایا نہیں جاتا تو ہم ان سے احتراز کرنے کے لیے دانستہ یا غیر دانستہ طور پر کچھ ظاہری و باطنی پناہیں ڈھونڈھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فرار کی ان مختلف صورتوں کی سارتر ''قبیح عقیدہ'' کے نام سے پکارتا ہے۔

یہ قبیح عقیدہ، کئی طریقوں سے نمایاں ہوتا ہے گر جو کچھ ان میں مشترک ہے وہ ہے اپنے وجود کی اصلیت سے انکار کرنا اور اس کے نتائج کو نہ ماننا۔ آزادی، ذمہ داری اور ان سے پیدا ہونے والی تشویش وہ اٹل حقائق ہیں جو انسانی وجود میں ملزوم ہیں اور ان سے انکار اپنے وجود سے انکار کرنا ہے۔ اس کی بہت سی مثالیں اس کی تحریروں میں ملتی ہے جن کا تذکرہ ہمیں غیر ضروری طوالت میں لے جائے گا۔ مختصراً اس کو ہم خود فریبی کہہ سکتے ہیں جو انسان کو اپنے متعلق حقائق سے آنکھیں بند کرنے پر مجبور کرتی ہے اور سچائی کو چھپا کر متفرق جھوٹے رنگوں میں اس کا اظہار کراتی ہے۔

لغویت

سارتر کی نظر میں دنیا ایسی جگہ ہے جہاں واقعات و حادثات کا کوئی منطقی اصول نہیں، کیونکہ یہ عقل محض کی پہنچ سے باہر ہیں۔ خود انسان کی ہستی شیشے کی طرح نازک ہے جو ذرا سی ٹھیس لگنے سے ٹوٹ جاتی ہے۔ یہاں احساس کامو کی فکر میں لغویت یا مہملیت کے تصور میں عیاں ہے۔ کامو کی تحریروں میں (جو ناول ہی ہیں) یہ احساس بڑا نمایاں ہے کہ دنیا میں ہر چیز غیر یقینی اور ہر بات ناقابل اعتبار ہے۔ انسانی وجود تمام تر ایسے ہی اجزاء کا مرکب ہے اور انسان خود کو ہمیشہ مہمل ولغو حالات میں گھرا ہوا پاتا ہے انسانی کردار کے ان حالات وعناصر کی مثالیں ہیں حسد خود غرضی اور ہوس۔ اس کی قنوطیت اور عقلیت دشمنی سارتر اور دیگر وجودیت پسندوں سے کہیں زیادہ ہے۔

اس لیے اس کے افکار میں موت سے قریبی سروکار ملتا ہے اور خودکشی کے مسئلے کو وہ اہم ترین فلسفیانہ مسئلہ کہتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زندگی اور دنیا کی لغویت و مہملیت کے باوجود زندہ رہنے کا خود عائد کردہ ظلم انسان اٹھا رہا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ کامو کے لیے زندہ رہنے کا ایک مسلک اور وطیرہ ہے جسے انسان کو نبھانا ہے۔ یہ مسلک ہے انسان دوستی جو فرد اور فرد کے درمیان ایک سماجی اور جذباتی بندھن پیدا کرتا ہے مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ دنیا اور حالات کی

لامعنویت اور لامقصدیت ختم ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ وہ مذکورہ بالا ناول میں ایک جگہ لکھتا ہے:

"انسان یونانی دیومالا کے ایک کردار سسی فس کی طرح ہے جس کو دیوتاؤں نے ابدی طور پر اس کام میں مصروف کر دیا ہے کہ وہ ایک چٹان کو پہاڑ کے اوپر لے جانے کی صرف اس لیے کوشش کرتا ہے کہ وہ ہر بار واپس لڑھک کر اسی جگہ پہنچ جائے۔"

اس واقعے میں کامو کے لیے جو چیز اہم ہے وہ ہے سسی فس کا وہ عزم اور وہ ہمت جو اسے اپنے اس بے کار اور بے مقصد کام میں تن دہی سے مشغول رکھتا ہے۔ انسان کے لیے کامو انہیں خصوصیات کو اہم سمجھتا ہے جو اسے اپنے لغو و مہمل حالات کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت بخشتی ہیں اور اس طرح مہملیت کا شعور و آگہی انسان کی اس مہملیت پر فتح کے مترادف ہے۔ اپنے دوسرے ناول "پلیگ" میں وہ علامتی طور پر ایک شہر کی تصویر کھینچتا ہے جو پلیگ کی وبا کا شکار ہے۔ یہ شہر دراصل پیرس ہے جو نازی دخل میں محصور تھا۔ وہ ایک جگہ کہتا ہے:

"میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اس سرزمین پر وبائیں ہیں اور ہم ان کے شکار۔ اور یہ ہمارا فرض ہے کہ ہم ان وباؤں کا ساتھ نہ دیں۔"

کامو اس کتاب میں یہ دکھانے کی کوشش کرتا ہے کہ ہم اپنی تخلیقی مزاحمت سے کس طرح ان منحوس قوتوں کو روک سکتے ہیں۔ کامو کے لیے انسانی وجود کی اصلی صورت وہ ہے جس میں وہ خدا کے عدم وجود کے باوجود ضمیر اور سچائی کی آواز کو پہچانتا ہے اور تہذیب و تمدن کے نام پر رائج کھوکھلی روایتوں سے بغاوت کرتا ہے۔ تصنع اور خودنمائی پر مبنی سماجی قوانین کی خلاف ورزی اس کے لیے حقیقی قدروں کی ضروری بنیاد ہے۔

(4)

اس مقالے کے آخری حصے میں وجودیت سے متعلق چند باتوں کا ذکر کیا جائے گا اس سلسلے میں سب سے پہلے ایک دو نکات کا ذکر کروں گا جو خصوصاً ادب اور جمالیات سے متعلق ہیں۔

پہلا مسئلہ ہے ابلاغ کا۔ وجودیت اپنی شدید داخلیت کی وجہ سے خارجیت کے شدید دشمن نظر آتی ہے۔ مگر اپنے آراء و تخیلات کو دوسروں تک سچائی اور خلوص سے پہنچانے کے لیے یہ ضروری ہے یہ ہم ذات اور شخصیت کی ان خصوصیات سے خود کو الگ کر سکیں جن کا تجربہ صرف داخلی طور پر ہو سکتا ہے۔ ہائیڈیگر اور سارتر کے خیال میں ہر گہرا اور سچا فلسفہ اپنے اوپر گزرے ہوئے محسوسات و تجربات کا نچوڑ ہوتا ہے۔ کرکگارد کے لیے خارجیت سب سے بڑا گناہ ہے کیونکہ اس کی وجہ سے انفرادی کردار

کی تمام کمزوریاں اور عدم اعتماد پیدا ہوتے ہیں اور اسی لیے اس نے داخلیت کو ثواب کہا۔ مارسل اور بوبر کے لیے کسی تجربہ یا شئے کو خارجی بنانا ہمیشہ ایک منفی عمل ہوتا ہے۔ مارسل کا نظریۂ رمز بھی اس صورت میں بامعنی ہوتا ہے۔ جب خارجیت کے برخلاف اس کو مشاہدۂ ذات کی مدد سے سمجھا جائے۔

اسی نظریے کو جب ادیب یا شاعر اپناتا ہے تو وہ اپنی ذمہ داری صرف اسی حد تک سمجھتا ہے کہ جو کچھ وہ محسوس کرتا اور سوچتا ہے اس کو اپنے ذاتی تجربات کے رنگ میں اسی طرح پیش کر دیا جائے۔ دوسروں کے لیے وہ کس حد تک قابل فہم ہوتا ہے اس کی ذمہ داری اس پر نہیں بلکہ دوسروں پر ہے۔ اس نظریے کے تحت اس کی تخلیقات میں خلوص و صداقت تو مل سکتے ہیں مگر وہ ایک اہم سماجی ذمہ داری سے آنکھیں بند کر لیتا ہے اپنی تخلیقات کو اگر فن کار دوسروں کے سامنے پیش کرتا ہے تو لامحالہ ابلاغ کا مسئلہ اس کے لیے اہم بن جاتا ہے۔

اگر وہ اپنے خیالات و محسوسات کو دوسروں کے سامنے پیش کرتا ہے تو آخر کس لیے۔ اس میں اس کا مقصد کیا ہے؟ اگر وہ قارئین یا سامعین کے سمجھنے، نہ سمجھنے یا غلط سمجھنے سے یکسر غیر متعلق رہنا چاہتا ہے تو پھر اسے اس بات کا بھی حق نہیں کہ وہ اپنی تخلیقات کو دوسروں تک پہنچانے کی تکلیف گوارا کرے۔ ایسے ادیب یا شاعر کے لیے منطقی طور پر صرف ایک ہی راستہ ہے، اور وہ یہ کہ وہ اپنے تجربات و مشاہدات کو قلم بند کرتے ہی انھیں تلف کر دے یا اپنی ذات تک ہی محدود رکھے جس طرح زبان کا استعمال دوسروں تک اپنی بات کو پہنچانے کے لیے کیا جاتا ہے اسی طرح جو کچھ بھی زبان کے ذریعے اظہار کیا جاتا ہے اس کے لیے بھی یہ ضروری ہے کہ اس کے معانی و مطالب ایسے ہوں جو دوسروں کی سمجھ میں آسکیں۔

مزید برآں یہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ادیب و شاعر اور قارئین و سامعین کے درمیان کچھ مشترک باتیں ہوں جن کی مدد سے آخر الذکر اول الذکر کی تخلیقات کو سمجھ سکیں۔ مگر وجودیت پسند عام طور سے ان لوازمات کو نظر انداز کرتے ہیں جن کی وجہ سے ان کی تحریروں میں ضرورت سے زیادہ ابہام یا ذومعنویت پیدا ہو جاتی ہے۔

وجودیت پسند فلسفیوں میں صرف یاسپرس نے ابلاغ کی اہمیت کو سمجھا ہے اور اس کو اپنے طور سے سمجھانے کی کوشش بھی کی ہے۔ وہ ابلاغ کو آزاد افراد کے درمیان مناسب رشتوں کی بنیاد سمجھتا ہے۔ تاریخی حالات میں پابجولاں فرد اس بات پر ہمیشہ مائل رہتا ہے کہ وہ جو کچھ سوچتا، محسوس کرتا اور تصور کرتا ہے اس کو دوسروں تک پہنچائے کیونکہ وجود اور دوسروں کی ذات

کے ساتھ ہمدردی اور سمجھداری کا برتاؤ اس سماجی عمل کے بغیر ممکن نہیں۔ حقیقت اور ابدیت کا شعور بھی اس کے بغیر ممکن نہیں۔ تاہم ابلاغ کا مسئلہ عموماً وجودیت پسندوں کی ایک عام کمزوری ہے۔ یاسپرس صرف اس لیے مستثنیٰ ہے کہ اس کے افکار میں ایک گہرا تاریخی شعور اور سائنس کے ساتھ ہمدردی نظر آتی ہے جس کا دوسروں کے افکار میں فقدان ہے۔

جمالیات

دوسری بات جس کا سرسری ذکر ضروری ہے وہ ہے وجودیت پسندوں کا نظریۂ جمالیات ان مفکروں کے خیال میں فنی ترجمانی کا مقصد اس وجود کو واضح اور روشن کرنا ہے جو ان میں سے بیشتر کے مطابق غیر معقول خلاف منطق، خلاف عقل، مہمل اور لغو ہے۔ اس وجہ سے فنکار کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ وہ زندگی کے تاریک پہلوؤں کو روشن کرے اور قبیح وحیوانی محرکات کو بھی اپنے فن پاروں میں شامل کر لے۔ اسی وجہ سے ان کی تحریروں میں بیشتر موت خودکشی، مصائب، اذیت، یاس وناامیدی، درد وکرب، خود غرضی اور جنسی ودیگر جبلتی خواہشات کی کثرت پائی جاتی ہے۔ خدا پرست وجودی مفکرین عام طور سے فن کو ایک ایسی خفیہ علامت سمجھتے ہیں جو کسی فوق الفطرت قوت کی نشاندہی کرتی ہے۔ ان کے لیے فن کی دنیا اس عالم فانی اور خدا کی وحدت کے درمیان ایک رشتہ ہے جس کی مدد سے مذہبی اور جمالیاتی تجربات باہم مطابقت رکھتے ہیں۔ فن کار کی صلاحیت کا اندازہ یہ دیکھ کر کیا جاتا ہے کہ وہ کس طرح ان خفیہ علامات کے ذریعہ وجود کی جدت پسند، اس کی اپج اور اس کے نازک "حصاری حالات" کا اظہار کرتا ہے۔

فن کا اصل مقصد تمام وجودیت پسندوں کے لیے انسان کے غیر شعوری جذبات کو ابھارنا ہے۔ دہریے وجودیت پسندوں کے لیے بھی جمالیات کا یہ تصور صحیح ہے۔ وہ صرف خدا کے بدلے وجود اور اس کے ماحول وحالات اور اس کی صلاحیتوں اور انحطاط وآگہی کی بات کرتے ہیں۔ ان کے لیے بھی فن کا مقصد نہ تو انبساط دینا ہے اور نہ تلذذ، اس کے برعکس انسان کو خود آگاہ اور باشعور بنا کر اسے اپنے وجود کی گہرائیوں میں ڈوب کر پھر سے ابھرنے کی دعوت دینا ہے جس کے بعد وہ اپنے تاریک گوشوں سے باخبر ہو جائے اور جہاں تک ممکن ہو ان رستے ہوئے ناسوروں کو دیکھ لے جن کو وہ اب تک شراب کے چھلکتے جام سمجھ رہا تھا۔

اسی وجہ سے سارتر اور کاموس جیسے ادیبوں کے نگارشات میں انسان اپنی تمام تر کمزوریوں

اور بے راہ روی کے ساتھ جنسی و جذباتی حرکات و تعلقات میں کھویا ہوا ملتا ہے— تاوقت یہ کہ ایں پر اپنے وجود کی حقیقت روشن نہیں ہوجاتی— اور اس کے بعد وہ ہر چیز کی لغویت ولامعنویت سے ہراساں اور پریشان ہوجاتا ہے۔ مگر زندگی سے اس کا لگاؤ ختم نہیں ہوتا کیوں کہ وجود اور زندگی ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ اس طرح اس کے ساتھ ساتھ قنوطیت اور رجائیت وجودیت پسند فن کاروں کا طرۂ امتیاز بن جاتا ہے۔

فلسفے میں وجودیت ایک ایسا لائحہ فکر اختیار کرتی ہے جو اس کو عصری برطانوی فلسفے سے کلیتہً الگ کرتا ہے اور کسی حد تک امریکی فلسفے سے بھی وجودیت سائنس منطق اور عقلیت کی دشمن ہے جب کہ برطانوی فلسفے نے سائنس اور منطق کے نقش قدم پر چل کر خود فلسفے کو سائنس کا غلام اور منطق کے زیر نگیں کر دیا ہے۔ عقلیت بے شک برطانوی فلسفے سے غائب ہوچکی ہے اور اس کی جگہ تجربیت نے لے لی ہے۔ وجودیت پسند بھی تجربیت کی بات کرتے ہیں مگر ان دونوں کی تجربیت میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سحر و شام میں۔ نام کی یکسانیت، افکار کی یکسانیت ثابت نہیں کرتی۔

برطانوی تجربیت سائنٹفک اور منطقی تجربیت ہے جب کہ وجودیت کی تجربیت ذات اور شعور کے ان تجربات کا نام ہے جن تک دوسرے افراد کی رسائی ممکن نہیں۔ وجودیت اس طرح خارجیت اور عقلی اصول کے منافی ہے جو ہر ذی شعور اور صاحب عقل کے لیے اس کو ناقابل قبول بناتی ہے۔ وجودیت نے بے شک مابعد الطبیعیاتی فلسفے کو پھر سے زندہ کیا اور اس میں ایک نئی جان ڈال دی مگر یہ مسائل کچھ اس طرح سے زیر بحث آتے ہیں کہ ان کو ترک کر دینا بہتر معلوم ہوتا ہے۔

اخلاق

اخلاقی فلسفے میں وجودیت نے انفرادیت آزادی اور فرد کی ذمہ داری کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے میں رومانیت کی نقل کی ہے مگر فرد کی آزادی اور اس کی ذمہ داری سماجی زندگی اور سماجی فرائض سے الگ نہیں کیے جاسکتے اور سماجی فرائض کچھ مشترک بنیادوں پر ہی منحصر ہوتے ہیں۔ مارکسزم سے وجودیت کی مخالفت اسی بنا پر شدید ہوگئی ہے ورنہ اکثریت کے علم بردار مارکس سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں۔ مارکس نے بجا طور پر اس بات پر زور دیا کہ انسان اپنے معاشی وسماجی حالات کا پابند ہے اور اس کے افعال واقوال انہی حالات کے نتائج ہیں۔ تاریخ کی کسی بھی منزل پر انسان خود کو ان سے الگ نہیں کرسکتا۔ اس کے برعکس وجودیت پسند انسان کی آزادیٔ عمل وانتخاب

کو یا تو صرف خدا کی ذات سے محصور کرتے ہیں یا پھر خود اپنی ذات پر منحصر بتاتے ہیں۔
پہلا نظریہ ناقابل تجربہ ہے اور عدم شہادت کی بنا پر صرف عقیدہ اور ایمان بالغیب پر مبنی ہے۔ دوسرا نظریہ آزادی کا ایک ناقابل اطلاق اور کھوکھلا تصور پیش کرتا ہے جو نہ تو ممکن ہے اور نہ کارآمد۔ اسی طرح سماج اور فرد کا رشتہ مارکسزم میں ایک صحت مند اور حیات آفریں نظریۂ زندگی کی بنیاد پر واضح کیا گیا ہے جب کہ وجودیت میں سماج کو فرد کا دشمن یا مخالف مان کر بات کی جاتی ہے۔
یہ ایک ایسی مریضانہ ذہنیت کا ردعمل ہے جو ہر ذاتی تلخ اور ناخوشگوار تجربے کو عام اور ہمہ گیر بنا دیتی ہے ایسے تجربات دنیا میں ضرور ہوتے ہیں مگر ان کا علاج خود کو سماج سے بے تعلق اور الگ کرنے سے نہیں ہوسکتا کیونکہ ایسی تحریک فرد کو علاحدگی اور تنہائی کے تکلیف دہ احساس میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اگر برسر اقتدار لوگ یا حکام عوام کو کچلنے اور ان کو دبانے کی کوشش کرتے ہیں تو ایسے سماج کو بدلنا ہمارا فرض ہو جاتا ہے۔ اس عمل میں ہم عوام کے ساتھ مل کر ہی کامیاب ہوسکتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر سماج کو بدلنے کا کام سماج کے اندر رہ کر ہی ہوسکتا ہے۔
یہی مناسب طریقۂ کار ہے اور مارکس نے اسی خیال کو اپنی تاریخی اور جدلیاتی مادیت کے فلسفے میں پیش کیا ہے مگر وجودیت ہمیں فرار سکھاتی ہے اور سماج سے کنارہ کش ہونے پر راغب کرتی ہے یہ رویہ حقائق سے منہ موڑنے کے مترادف ہے نہ کہ حالات کا مقابلہ کرنے کے۔ اسی طرح اخلاقی معاملات میں انسانی اعمال کسوٹی کبھی انفرادی قدریں نہیں بن سکتیں کیونکہ اخلاقیات میں قدروں کا تصور یا نیک و بد کا امتیاز ہمیشہ کسی سماجی پسِ منظر میں ممکن ہوتا ہے۔
اخلاقی علاحدگی، ایک بے معنی بات ہے کیونکہ اخلاقی مسائل میں ہم ہمیشہ مشترک قدروں کا ذکر کرتے ہیں اور کوئی بھی قدر اس وقت تک اخلاقی نہیں کہلائے گی جب تک اس کا اطلاق ان تمام افراد پر نہ ہو جو اسے خود ارادی سے منتخب کرلیں۔ سارتر کانٹ کے اخلاقی قانون کی بات کرتا ہے مگر کانٹ کے منشا کو یا تو اس نے سمجھا نہیں یا اس کے اظہار و ایجاب سے دیدہ و دانستہ احتراز کیا ہے۔
آخر میں میں صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ وجودیت ایک ایسے زمانے کی پیداوار ہے جس میں سیاسی بے چینی و خطرات، معاشی بحران اور سماجی افراتفری عام تھی۔ جنگ کی وجہ سے اخلاقی قدریں درہم برہم ہوگئیں تھیں اور عدم تحفظ کا احساس شدید ہوگیا تھا۔ لہٰذا وجودیت یورپ کے اس بیمار ذہن کی اختراع ہے جو تخریبی اور منفی مسالک کا مخزن بن چکا تھا۔

O

(وجودیت پر ایک تنقیدی نظر: سلطان علی شیدا، سنہ اشاعت: اگست 1978، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ)

کتابیات

سورن کرکگارو — فیر اینڈ ٹریملنگ (مترجم لوری) (پرنسٹن یونیورسٹی پریس۔ 1941)

// // — آئیڈر آر (مترجم سوئیسن ولوری) (ایچ لفرڈ۔ لندن۔ 1944)

// // — دی کونسپٹ آف ڈریڈ (مترجم لوری) (پرنسٹن یونیورسٹی پریس دوسرا ایڈیشن 1964)

کارل یاسپرز — دے ٹو وزڈم: این انٹروڈکشن ٹو فلاسفی (مترجم رالف مان ہائیم)
(ییل یونیورسٹی پریس 1954)

// // — مین ان دی ماڈرن ایج (مترجم: ایڈن وسڈار پال) (روٹلیج اینڈ کیگاں پال 1951)

// // — ریزن اینڈ ایکزسٹینس (مترجم: ڈبلیو ارل) (روٹلیج اینڈ کیگال پال 1956)

مارٹن ہائیڈیگر: — بی انگ اینڈ ٹائم (مترجم: میکواری ورومسن) (ہارپر اینڈ و۔ نیویارک 1962)

// // — ایگزسٹینس اینڈ بنگ (تعارف: ورزبروک) (ہنری جزی کمپنی شکاگو۔ 1964)

// // — مین انٹروڈکشن ٹو میٹافزکس (مترجم رالف مان ہائیم) (ییل یونیورسٹی پریس 1955)

گیبریل مارسل — مین اگینسٹ ہیومنیٹی (مترجم: جی ایس فریزر) (ہارول پریس لندن 1952)

// // — دی مسٹری آف بی انگ (ترجم، فرنید) (ہنری ریجنری کمپنی۔ شکاگو، 1951)

ژاپال سارتر — ایگزسٹینشلزم اینڈ ہیومنزم (مترجم: فلپ مائرے) (میتھوئن اینڈ کمپنی۔ لندن 1952)

// // — لٹری اینڈ فلاسفکل ایسیز (مترجم فائلسن) (رائڈر اینڈ کمپنی۔ لندن 1955)

ژاں پال سارتر — بی انگ اینڈ تھنگنس (مترجم: ہیزل بارنس) (میتھوئن اینڈ کمپنی۔ لندن 1957)

جے۔ کولنس — دی ایکزسٹینشلسٹس (ہنری جزی کمپنی شکاگو۔ 1952)

ایچ۔ جے بلیکہم — سکس ایکزسٹینشلیسٹ تھنکرز (روٹلیج اینڈ کیگاں پال۔ لندن۔ 1952)

ایف۔ ایچ ہائن من — ایکزسٹینشیلزم اینڈ دی ماڈرن پریڈیکامنٹ
(ایڈم اینڈ سی لیک۔ لندن 1953)

ای۔ ایل۔ ایلن۔ — ایکزسٹینشیلزم فرام ویدین (روٹلیج اینڈ کیگاں پال لندن 1953)

ڈبلیو کافمین — ایکزسٹینشیلزم دوستووسکی ٹو سارتر (1956)

ارس کرنیسٹن — سارتر (اولیور اینڈ بوئڈ۔ لندن (1962)

آر۔ ڈی کومنگ — (مرتب) دی فلاسفی آف ژاں پال سارتر (1965)

میری وارنوک — دی فلاسفی آف سارتر (ہچنس یونیورسٹی لائبریری۔ لندن۔ 1966)

علامت نگاری

ہم عصری ادب کے رجحانات کی ابتداء کی کھوج لگانا اور چھ ہم عصر ادیبوں کے ہاں ان رجحانات کی ترقی کا بیان اس کتاب کا مقصد ہے جو لوگ اس موضوع سے واقف ہیں ان کو وہ توضیحات جو میں نے اس باب میں پیش کی ہیں مبتدیانہ نظر آئیں گی۔ مگر میرا خیال ہے کہ بحیثیت ایک کلیہ کے یہ بات ابھی تک درست ہے کہ ان کتابوں کے وہ ذرائع اور بنیادی اصول بہت کم سمجھے گئے ہیں جو پچھلی جنگ کے بعد (اس موضوع پر) سب سے زیادہ بحث ومباحثے کا سبب بنے۔ عمومی طور پر ابھی تک اس بات کا احساس نہیں ہوا ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، جیمس جوائس، ڈبلو۔ بی۔ ییٹس، مارشل پروست، گرٹرڈ اسٹین اور Paul Yalery جیسے لکھنے والے ایک خود شعوری اور بہت اہم ادبی تحریک کے دورِ عروج کے نمائندے ہیں اور اگر ہمیں اس بات کا احساس ہو بھی گیا ہے کہ ان ادیبوں میں کوئی قدر مشترک ہے اور یہ کہ یہ ایک ہی مدرسے کے نمائندے ہیں تب بھی ہم اس مدرسے کی خصوصیات کے بارے میں کچھ مبہم سے رہے ہیں۔

بہر حال ان مسائل کا جو رومانی تحریک نے انیسویں صدی کے اوائل میں اٹھائے تھے آج ہمارے ذہنوں میں ایک کافی واضح تصور موجود ہے۔ ہم آج بھی کلاسیکیت اور رومانیت پر بحث کرتے ہیں جب ہم عصری ادب کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اکثر انھی اصطلاحات کا سہارا لیتے ہیں جو کلاسیکیت اور رومانیت کی بحث میں استعمال ہوتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ تحریک جو ہمارے زمانے میں اپنے عروج کو پہنچی ہے نہ رومانی تحریک کی محض ایک گھٹیا شکل ہے اور نہ اس کی واضح صورت بلکہ اس کی جوڑی دار ہے۔ ایک ہی جزر کا دوسرا سیلاب ہے۔ جزر کا استعارہ بھی گمراہ کن ہے۔ دراصل آج جو تحریک ہمارے سامنے ہے وہ ایک مختلف تحریک ہے۔ جو مختلف حالات کی پیداوار ہے اور جس کو سمجھنے کے لیے مختلف اصلاحات کی ضرورت ہے۔

جیسا کہ سب جانتے ہیں۔ رومانیت فرد کی بغاوت تھی۔ یہ ردعمل تھی اس کلاسیکیت کے خلاف جو سیاسیات اور اخلاقیات کے میدان میں بحیثیت کل سماج کی طرف متوجہ ہونے سے اور آرٹ کے میدان میں معروضیت کے آدرش سے معنون تھی۔ 'Le Misnthrope'، 'Berenice' - 'TheWay or the world' اور 'Gulliver's Travels' میں فنکار نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ بدذوقی ہوگی کہ وہ اپنے ہیرو کو اپنی ذات سے ہم آہنگ کرے یا اپنے ہیرو کے کارناموں کو اپنا بنا کر پیش کرے یا قاری اور قصے کے درمیان مخل ہو کر اپنے جذبات کا اظہار کرے مگر 'Rine', 'Childe Harold', 'Rolla' اور 'Prelude' میں لکھنے والا یا تو خود اپنا ہیرو ہے یا صاف صاف اپنے ہیرو سے ہم آہنگ ہے اور ان کتابوں میں لکھنے والے کی شخصیت اور اس کے جذبات دلچسپی کا مرکز بنا کر پیش کیے گئے ہیں۔ Racine Congreve - Moliere اور Swiet کا ہم سے یہ تقاضہ ہے کہ ہم ان کی تخلیقات میں دلچسپی لیں مگر Musset- Chate Aubriand Byron اور Wordsworth کا ہم سے یہ تقاضا ہے کہ ہم ان میں دلچسپی کا اظہار کریں اور ان کے اس تقاضے کی اساس فرد کی بنیادی اہمیت ہے۔ وہ حکومت، اخلاقیات، رسم رواج، اکادمی اور مذہب یعنی بحیثیتِ مجموعی سماج کے خلاف فرد کے حقوق کا تحفظ کرتے ہیں رومانی ادیب تقریباً باغی ہوتا ہے۔

رومانی تحریک کی وہ تعریف جو A.N. Whitehead نے اپنی کتاب 'Science and the Modern World' میں کی ہے اس مسئلے پر کافی روشنی ڈالتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ رومانی تحریک دراصل سائنسی خیالات بلکہ میکانکی خیالات کے خلاف ایک ردعمل تھی جن کو سائنسی تحقیقات نے جنم دیا۔ یورپ میں سترہویں اور اٹھارویں صدیاں ریاضی اور طبیعیات کے نظریے کی ترقی کا دور تھیں اور اس دور کے ادب میں جسے عموماً کلاسیکل دور کہا جاتا ہے Descartes اور Newton کا اتنا ہی اہم اثر ملتا ہے جتنا کہ خود کلاسیکی ادب کا۔ علم ریاضی اور علم نجوم کے ماہروں کی طرح اس زمانے کے شاعر ساری کائنات کو ایک مشین کا درجہ دیتے تھے جو منطقی قوانین کی پابند ہو اور جسے اسباب و عمل کی رو سے سمجھا جا سکے۔ اس نظام میں خدا کی حیثیت محض ایک گھڑی ساز کی سی تھی جس کا وجود محض گھڑی بنانے کے لیے رہا ہوگا۔ لوگ سماج پر بھی اس نظریے کا اطلاق کرتے تھے جس نے Louis XIV اور امریکن دستور دونوں کے نقطۂ نظر سے سیاروں کے نظام یا ایک قابلِ اعتبار مشین کا روپ دھار لیا تھا۔ لوگ انسانی فطرت کو جذبات

سے عاری ہو کر پرکھا کرتے تھے تا کہ ان اصولوں کا پتہ لگائیں جس کی بنیاد پر یہ کام کرتی ہے لہٰذا Racine کی اقلیدی تمثیلیں اور Pope کے متوازن اشعار علم الطبیعیات کے ماہروں کی ہندی اشکال (Theorems) کے دوش بدوش چلتے ہیں۔

مگر آخر کار یہ محسوس کیا جانے لگا کہ ایک اٹل میکانکی نظام کا تصور ایک قسم کی بندش۔ ایک قسم کی رکاوٹ ہے۔ حیاتِ انسانی کے بہت سے پہلو اس تصور سے خارج ہیں۔ بلکہ حیاتِ انسانی کی جو تعریف یہ تصور پیش کرتا وہ تجربے سے ہم آہنگ نہیں۔ رومانی ادیبوں کو اپنے تجربے کے چند ایسے پہلوؤں کا شدت سے احساس ہوا جن کا تجزیہ کرنا یا جن کی گھڑی کی طرح چلتی ہوئی دنیا کے نظریے کے مطابق وضاحت کرنا ناممکن تھا۔ کائنات ایک مشین نہیں تھی بلکہ ایک ایسی چیز تھی جو مشین سے زیادہ پراسرار اور مشین سے کم منطقی تھی:

"The atoms of Democritus and Newton's particles of light are sands upon the red sea shore, where Israel's Tents do shine so bright!"

بلیک پہلے ہی اٹھارویں صدی کے طبیعیاتی نظریے کو حقارت کے ساتھ رد کر چکا تھا اور ورڈز ورتھ کے نزدیک اس کے لڑکپن کے دیہات نہ زراعت سے ہم معنی تھے اور نہ نو کلاسیکی Idylls سے بلکہ وہ ایک روشنی تھے جو بحر و بر پر پہلے کبھی نہیں دیکھی گئی تھی۔ رومانی شاعر جب اپنی روح میں جھانک کر دیکھتا تھا تو اسے ایک ایسی چیز نظر آتی تھی جسے (وہ محسوس کرتا تھا) تجزیہ کر کے انسانی فطرت کے چند ایسے اصولوں کے سانچوں میں نہیں ڈھالا جا سکتا جیسے— La Rochefoucauld کے 'Marims' اسے نظر آتا تھا، تضاد، فینسی اور کشمکش۔ پھر وہ یا تو ورڈز ورتھ اور بلیک کی طرح علم الطبیعیات کے ماہروں کی میکانکی کائنات کے مقابلے میں اس وژن کی اعلیٰ حقیقت کا اثبات کرنے کی کوشش کرتا تھا اور یا بائرن یا Alfred De Vigny کی طرح اس میکانکی کائنات کے انسان سے لاپرواہ ایک خارجی حقیقت تسلیم کرتے ہوئے، اپنی طوفانی، سرخم نہ کرنے والی روح کے ڈیرے اس کے سامنے گاڑ دیتا تھا۔

بہر صورت، رومانی شاعر کی توجہ کا مرکز ہمیشہ یا تو— جیسا کہ ہمیں ورڈز ورتھ کی شاعری میں نظر آتا ہے فرد کی حیات ہے یا— جیسا کہ بائرن کے ہاں دیکھتے ہیں— فرد کی قوتِ ارادی ہے اس نے انسانی زندگی کے اسرار، اس کی کشمکش اور اس کے تضاد کو بیان کرنے کے لیے ایک نئی زبان ایجاد کی ہے اور وہ ادب کے میدان کو اس کائنات سے جس کا تصور ایک مشین کے طور

پر کیا گیا تھا، اس سماج سے جس کا تصور ایک نظام کے طور پر کیا گیا تھا ہٹا کر فرد کی روح میں لے گیا ہے۔

Whitehead کہتا ہے کہ جو کچھ وقوع پذیر ہوا ہے وہ دراصل ایک فلسفیانہ انقلاب ہے۔ سترہویں صدی کے وہ سائنسداں جنھوں نے کائنات کو ایک مشین کے طور پر پیش کیا تھا اس نتیجے کے اخذ ہونے کا سبب بنے تھے کہ انسان فطرت سے مختلف چیز ہے۔ ایک ایسی چیز ہے جسے کائنات میں باہر سے داخل کیا گیا ہے اور جس کے لیے کائنات ہمیشہ اجنبی رہے گی مگر ورڈز ورتھ جیسے رومانی شاعر نے اس مفروضے کے جھوٹ کو محسوس کرلیا ہے۔ اس نے محسوس کیا ہے کہ دنیا مختلف اجزاء سے مل کر بنی ہے۔ یہ کہ سیارے، پہاڑ، نباتات اور انسان سبھی فطرت کے زمرے میں آتے ہیں اور یہ کہ جو کچھ ہیں، جو کچھ دیکھتے ہیں، جو کچھ سنتے ہیں، جو کچھ محسوس کرتے ہیں اور جو کچھ سونگھتے ہیں وہ سب ایک دوسرے سے اس طرح منسلک ہیں کہ انھیں جدا نہیں کیا جاسکتا ہے۔۔ سب کچھ ایک عظیم وجود میں مدغم ہیں۔ جو لوگ رومانیوں کا مذاق اڑاتے ہیں وہ یہ سوچنے میں حق بجانب نہیں کہ منظر اور شاعر کے جذبات میں کوئی قریبی تعلق نہیں۔ Whitehead کہتا ہے کہ جھلیں اور پہاڑ اور فرد کے احساسات دراصل دو مختلف اور متضاد حقیقتیں نہیں۔ انسانی احساسات اور بے جان اشیاء ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ساتھ ساتھ ایک ایسے انداز سے ترقی پذیر ہوتی ہیں جس کا کوئی صحیح تصور وہ مسلمہ قوانین ہمیں پیش نہیں کرسکتے جو اسباب و عمل، ذہن اور مادّہ اور جسم اور روح کو مختلف متضاد حقیقتیں تسلیم کرتے ہیں لہٰذا رومانی شاعر اپنی الجھی ہوئی مگر نور پھیلانے والی زبان اور اپنی ہمدردیوں اور اپنے جذبات کے ساتھ جو گویا اسے اس کے ماحول میں ضم کردیتے ہیں فطرت کے بارے میں ایک نئے اندازِ نظر کا پیغمبر ہے۔ وہ اشیاء کو ویسے بیان کرتا ہے جیسی کہ وہ دراصل ہیں۔ شاعری کی امیجری میں انقلاب درحقیقت علم مابعد الطبیعیات میں انقلاب ہے۔

Whitehead نے قصے کو یہاں ختم کردیا ہے مگر اس نے آنے والے واقعات کی کلید فراہم کردی ہے۔ انیسویں صدی کے وسط میں سائنس نے نئی ترقیاں کیں اور میکانکی خیالات کا پھر رواج ہوگیا مگر اس دفعہ ان کی آمد ایک مختلف راستے سے ہوئی۔ اس بار یہ خیالات ریاضی اور طبیعات کے راستے نہیں بلکہ علم الحیات کے راستے سے آئے۔ یہ نظریۂ ارتقاء کا اثر تھا کہ انسان کو اس بلند درجے سے گھسیٹ کر جہاں رومانیوں نے اسے پہچاننے کی کوشش کی تھی اور ایک بے بس

ولا چار جانور کے درجے پر لایا گیا۔ جو ایک بار پھر اس کائنات میں بہت حقیر تھا اور ان قوتوں کے رحم و کرم پر تھا جو اسے گھیرے ہوئے تھیں۔ اب انسانیت ماحول اور وراثت کی اتفاقیہ پیداوار مانی جا رہی تھی جس کی توضیح انھی اصطلاحات کی مدد سے کی جاسکتی تھی۔ ادب میں اس نظریے کا نام فطرت نگاری پڑا اور زولا جیسے ناول نگار اس پر عمل پیرا ہوئے جو یہ سمجھتے تھے کہ ناول کو ترتیب دینا مثل تجربہ گاہ میں کام کرنے کے ہے۔ ناول نگار کا کام صرف اپنے کرداروں کے لیے ایک خاص ماحول اور خاص موروثی صفات مہیا کر کے ان کے ردعمل پر نظر رکھنا ہے اور Taine جیسے تاریخ نگار اور نقادوں کا کہنا تھا کہ نیکی اور بدی بالکل اسی طرح خودحرکتی تحریکات کی پیداوار ہیں جس طرح Alkalis اور Acids یہ لوگ ان ممالک کے جغرافیائی اور موسمی حالات کا مطالعہ کر کے جہاں ان کی تخلیق ہوئی تھی ادبی شہ پاروں کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کرتے تھے۔

مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ فطرت نگاری کی تحریک ڈارون کے نظریۂ ارتقاء کے پیٹ سے پیدا ہوئی۔ انیسویں صدی کے وسط میں، نظریۂ ارتقا کے اثر سے بالکل آزاد، رومانیوں کی جذباتیت اور ان کے ضبط اور نظم کے فقدان کے خلاف اور کلاسیکیت کی معروضیت اور سخت کوشی کی سمت ایک ردعمل شروع ہو چکا تھا۔ اس ردعمل کی سب سے بڑی خصوصیت ایک قسم کا سائنسی مشاہدہ تھا جو علم حیاتیات کے مشاہدے سے بہت ملتا جلتا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ Parnassian گروہ کے شعراء نے اسے اپنا مقصد سمجھا تھا کہ تاریخ اور فطرت کے واقعات کی جتنی صداقت اور معروضیت کے ساتھ ممکن ہو مکمل بے جان شعروں میں تصویر کشی کریں۔ اس طرز شاعری کی سب سے مشہور مثال Leconte De Lisle کی وہ نظم ہے جس میں چند ہاتھی ایک ریگستان کو پار کر رہے ہیں۔ ہاتھی ایک کلاسیکی وقار اور شان کے ساتھ نظر آتے ہیں اور اوجھل ہو جاتے ہیں اور بس۔ شاعر کا کام یہاں ختم ہو جاتا ہے۔

فطرت نگاری کی طرف اس ردِعمل کی انگریزی شاعری سے واضح مثالیں دینا اتنا آسان نہیں۔ رومانی تحریک کے بعد انگریزوں نے ادبی طریقوں میں انیسویں صدی کے اواخر تک کسی خاص دلچسپی کا اظہار نہیں کیا مگر انگلینڈ میں حقیقت نگاری کی طرف ایک رجحان شروع ہو چکا تھا۔ حالانکہ اس میں Parnassians کی کلاسیکی ہیئت کا شائبہ بھی نہیں ملتا لیکن براؤننگ رومانیوں سے زیادہ عالمانہ اور ان سے کم رنگین طریقے سے تاریخی واقعات کو نئے معنی پہنانے کا عادی تھا اور جب وہ ہم عصری زندگی کا ذکر کرتا تھا تو اس کے ہاں کم از کم اتنی حقیقت نگاری ملتی تھی جتنی

وکٹورین عہد کے ناول نگاروں کے ہاں جو خود بغیر اس امر کو محسوس کیے زولا کی نہج پر چل رہے تھے۔ ہمیں ٹینی سن کے ہاں، جو نظریہ ارتقاء سے بہت متاثر تھا، صاف صاف اس درست بیانی اور پابندی ہیئت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں جو فرانسیسی شعراء کے ہاں ملتی ہیں حالانکہ ٹینی سن کے ہاں سنگلاخیت کم اور نکھار زیادہ ہے۔

لیکن فطرت نگاری اپنے نقطۂ عروج کی شاعری میں نہیں، نثر میں پہنچی۔ ابسن کے ڈرامے اور فلابیر کے ناول اس نئی کلاسیکیت کے دوسرے دور کے شہ پارے ہیں جیسے راسین، اور سوفٹ دورِ اوّل کے تھے۔ سترہویں صدی کے لکھنے والوں کے فن کی طرح فلابیر اور ابسن کا فن بھی قطعاً غیر شخصی اور خارجی ہے۔ فلابیر اور ابسن دونوں کی پرورش رومانیت پر ہوئی تھی۔ فلابیئر نے جب 'Saint Antoine' لکھنا شروع کی تھی تو یہ ایک رومانی چیز تھی۔ بعد میں اس نے اس میں کافی کانٹ چھانٹ کر کے اسے زیادہ سنجیدہ بنا دیا اور یہ اسی سنجیدہ صورت میں چھپی۔ اور ابسن نے نثر میں حقیقت پسندانہ تمثیلیں لکھنے سے پہلے نظم میں فاؤسٹی قسم کی 'Brand' اور 'Peer Gynt' لکھی تھیں ان میں سے ہر ایک نے رومانیت سے ابتداء کر کے اپنے لیے ایک نئے نظم اور نئے نقطۂ نظر کا ارتقاء کیا۔ 'Madame Bovary' نہ صرف وکٹر ہیوگو کے ناولوں سے مختلف طور پر لکھا اور ترتیب دیا گیا ہے بلکہ ایک رومانی شخصیت پر معروضی تنقید بھی ہے اور ابسن زندگی بھر ان حالتوں کو اپنی توجہ کا مرکز بنائے رہا جو اپنی ذات کے حقوق کے بنیادی طور پر رومانی تصور اور سماج کے حقوق تصور میں کشمکش کا نتیجہ ہوتی ہیں۔

مگر ابسن کے بعد کے دور کی نثری تمثیلوں میں اس کی ابتدائی ڈرامائی نظموں کے جن اور بھوت بورژوا گھرانوں میں داخل ہونا شروع ہو گئے ہیں، یعنی فطرت نگار اس بات پر مجبور کر دیا گیا ہے کہ خود اپنے سانچے میں سوراخ ڈالے۔ رومانیت کی شاندار، الجھی ہوئی اور موہوم دنیا کو ٹھونک پیٹ کر ایک منظم دنیا کی شکل دے دی گئی تھی لیکن اب فطرت کا معروضی نقطۂ نگاہ، اور وہ مشینی قسم کی تکنیک جو اس کی ہم رکاب تھی شاعر کے تصور کی اڑان میں مخل ہونا شروع ہوتے ہیں اور اس کے محسوسات کے اظہار کے لیے ناکافی ثابت ہوتے ہیں۔ لکھنے والے کے ہاں کھینچاؤ نظر آنا شروع ہو جاتا ہے اور قاری اس کھینچاؤ سے الجھتا ہے۔ Huysmans نے Leconte De Lisle کو 'بلند بانگ دھات کے برتن بیچنے والا' کہا تھا اور ہمیں یاد ہے کہ ورڈز ورتھ نے کن الفاظ میں پوپ کی تنقیح کی تھی۔ اب ادب پھر سائنسی اور کلاسیکی قطب سے ٹکرا کر شاعرانہ اور

رومانی قطب کی طرف واپس آرہا ہے اور انیسویں صدی کے اواخر کا یہ دوسرا ردعمل — اس رومانی ردعمل کا جوڑی دار جو اٹھارویں صدی کے اواخر میں وقوع پذیر ہوا تھا، فرانس میں علامت نگاری کے نام سے مشہور ہوا۔

ادبی تاریخ لکھتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ کہیں قاری پر یہ تاثر نہ ہو کہ یہ تحریکیں اور ان کے ردِعمل لازماً ایک متعین طریقے سے ایک دوسرے کے بعد وقوع پذیر ہوتی ہیں جیسے کہ دن کے بعد رات گویا اٹھارویں صدی کی عقلیت کو انیسویں صدی کی رومانیت نے مار بھگایا۔ یہ رومانیت اس وقت تک میدانِ ادب پر قابض رہی جب تک کہ فطرت نگاری نے اس کے پیر نہیں اکھاڑ دیئے اور گویا پھر ملارمے اور راں بو نے فطرت نگاری کو بموں سے اڑا دیا۔ ہوتا دراصل یہ ہے کہ نظریات اور طریقوں کے ایک پرے پر ایک دوسرا پرا بالکل غالب نہیں آجاتا۔ برعکس اس کے ایک پرا دوسرے پرے کی سخت مخالفت کے باوجود زندہ رہتا ہے۔ لہٰذا ایک طرف تو فلابیئر کی نثر رومانیت کے نازک خواص کی مدد سے سننا، دیکھنا اور محسوس کرنا سیکھتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ رومانی مزاج پر نکتہ چینی کرتا ہے اور اسے نظم سکھاتا ہے اور دوسری طرف ایک مدرسے کے کچھ ادیب بیرونی اثرات قبول کیے بغیر اس مدرسے کے طریقوں پر کاربند رہتے ہیں اور اس کے امکانات کو حتی المقدور بروئے کار لاتے ہیں حالانکہ ان کے علاوہ اور تمام ادیبوں نے اس مدرسے کو خیرباد کہہ دیا ہے۔

میں نے جان کر ایسے ادیبوں کا حوالہ دیا ہے جو کسی رجحان یا مدرسے کی خالص ترین اور سب سے زیادہ ترقی یافتہ شکل کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ اب ہمیں کچھ ایسے رومانیوں کی طرف توجہ کرنی چاہیے جو کچھ صورتوں میں رومانیت کو اس مقام سے بھی آگے لے گئے، جہاں شاتوبراں یا میسیت یا ورڈزورتھ یا بائرن لے گئے تھے۔ جو علامت نگاری کے پیش رو بن گئے اور جن کا بعد میں اس تحریک کے اولیاء میں شمار کیا گیا۔

ان میں سے ایک وہ فرانسیسی ادیب تھا جو اپنے کو Gerardde - De - Nerral کہتا تھا۔ اس پر کبھی کبھی پاگل پن کا دورہ پڑتا تھا۔ اس کی عادت تھی کہ وہ اپنے احساسات اور تصورات اور خارجی حقیقت میں تمیز نہیں کرتا تھا۔ یہ عادت کسی حد تک اس کے پاگل پن کا نتیجہ تھی۔ جب وہ ہوش وحواس میں ہوتا تب بھی اس کا عقیدہ ہوتا (اور بلاشک Whitehead اس کی اس مابعدالطبیعیات سے اتفاق کرتا) کہ اس دنیا کا جو ہم کو اپنے اردگرد نظر آتی ہے ان

چیزوں سے جن کا وجود ہمارے دماغوں میں ہوتا ہے، بہت قریبی تعلق ہے۔ اس سے زیادہ قریبی جتنا کہ عام طور پر تصور کیا جاتا ہے اور یہ کہ ہمارے خواب اور ہمارے واہمے ایک نامعلوم طور پر حقیقت سے منسلک ہیں۔ اپنے ایک سانیٹ میں 'آسمان میں فطرت کے وجود' اور 'سنسان مقامات کی ارواح' کا ذکر کر کے اور 'دیواروں میں جھلملیاں بڑی آنکھوں کے زندہ ہونے اور 'پتھروں کی چھال کے نیچے ایک پاک روح' کا تصور کر کے وہ ورڈز ورتھ سے بھی آگے نکل گیا ہے۔

لیکن علامت نگاری کا زیادہ اہم پیغمبر ایڈگر ایلن پو تھا عمومی طور سے یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے وسط میں امریکہ کے رومانی ادیب — پو۔ ہاتھورن۔ میل ویل۔ وہٹ مین حتیٰ کہ ایمرسن بھی چند اسباب کی بنا پر، جن کا تعین خالی از دلچسپی نہ ہوگا، علامت نگاری کی سمت بڑھ رہے تھے اور علامت نگاری کی ابتدائی تاریخ میں اولین اہمیت کا ایک واقعہ بادلیئر کا پو سے روشناس ہونا تھا۔ جب بادلیئر نے جو کہ رومانی تحریک میں دیر سے شامل ہوا تھا 1847 میں پہلی مرتبہ پو کی چیزیں پڑھیں تو اس نے 'ایک عجیب قسم کی ہلچل محسوس کی' اور جب اس نے امریکن رسالوں میں پو کی تحریروں کی تلاش شروع کی تو اسے ایسے افسانے اور نظمیں ملیں جن کو لکھنے کا، اس کے اپنے قول کے مطابق اس نے خود 'مبہم اور غیر واضح طور پر ارادہ کیا تھا' تب سے پو میں اس کی دلچسپی جنون کی حد کو پہنچ گئی۔ 1852 میں اس نے پو کی کہانیوں کے ترجموں کی ایک جلد شائع کی اور اس کے بعد سے پو کے اثر نے فرانسیسی ادب میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ پو کی تنقیدی نگارشات نے علامت نگاری کی تحریک کے اولین قواعد فراہم کیے کیونکہ اس نے ایک نیا ادبی پروگرام مرتب کیا تھا جس نے رومانی پھسلے پن کی درستی کی اور رومانی افراط کا قلع قمع کیا اور ساتھ ہی ساتھ فطرت نگاری کو نہیں بلکہ انتہائی رومانی اثرات کو مقصد بنایا۔

یہ درست ہے کہ پو کی شاعری اور ایسی رومانی شاعری میں جس کی مثال کولرج کی Kubla Khan میں ملتی ہے، اور اس کی نثری نظموں اور ایسی رومانی نثر میں جس کی مثال ڈی کوئنسی کی نثر سے دی جاسکتی ہے بہت کچھ مشترک ہے لیکن پو نے رومانیت کے چند پہلوؤں پر زیادہ زور دے کر اسے ایک مختلف تحریک بنانے میں مدد دی۔ مثلاً پو نے لکھا ہے کہ ''میں جانتا ہوں کہ قطعیت کا فقدان سچی (شاعرانہ) موسیقی کا ایک جزو ہے۔ میرا مطلب ہے سچے نغماتی اظہار کا جزو ہے۔ قطعیت کا ایک تصور زا فقدان جو بوجہ مبہم ہونے کے روحانی اثر پیدا کرے۔'' بعد میں موسیقی کی اس غیر قطعیت کے قریب سے قریب تر آنا علامت نگاری کے اہم مقاصد میں سے ایک قرار پایا۔

قطعیت کے فقدان کا یہ اثر محض حقیقی اور خیالی دنیاؤں کو گڈمڈ کرنے سے نہیں بلکہ اس کے علاوہ مختلف حواس کے افعال کو خلط ملط کرنے سے پیدا کیا گیا۔ بادلیئر کے ہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں اور ہم پو کو اس کی ایک نظم میں تاریکی کی آمد کی آواز سنتے یا مندرجہ ذیل قسم کے احساسات بعد از موت کا ذکر کرتے پاتے ہیں۔ "رات آئی اور اس کی پرچھائیوں کے ساتھ ایک بھاری بے آرامی آئی۔ اس نے میرے اعضاء کو ایک سست بوجھ تلے دبا دیا۔ یہ آسانی سے محسوس کی جا سکتی تھی۔ ایک کراہنے کی آواز بھی تھی۔ دور سے آتے ہوئے لہروں کے شور سے مختلف نہ تھی مگر اس سے زیادہ پیہم تھی یہ کراہنے کی آواز۔ اس وقت آنا شروع ہوئی تھی جب شام کا اولین دھندلکا پھیلا تھا۔ تاریکی گہری ہوئی تو یہ آواز بلند ہو گئی تھی اچانک کمرے میں روشنیاں لائی گئیں اور ہر چراغ کے شعلے میں سے نکل نکل کر ایک میٹھا راگ لگاتار میرے کانوں میں داخل ہوتا رہا۔"

پچھلی صدی کی چوتھی دہائی میں عقل سے بالاتر احساسات کو اس طرح علامتوں کے ذریعہ بیان کرنا ایک نرالی بات تھی ویسی نرالی جیسی کہ "Annabel Lee" اور "Ulalume" کی خواب آسا، غیر عقلی اور موسیقانہ شاعری تھی۔ انھوں نے فرانس میں ایک (ادبی) انقلاب لانے میں مدد دی۔ آج کے انگریزی بولنے والے قاری کے لیے پو کے اثرات کو سمجھنا شاید مشکل ہو اور اگر وہ فرانس کی علامت نگاری کی تخلیقات کو جانچے تو شاید اسے تعجب ہو کہ ان تخلیقات پر (فرانس میں) حیرت کا اظہار کیا گیا۔ امیجز کا الجھاؤ، مرکب استعارے، جذبات اور ذہانت کا اتصال، اعلیٰ اور ادنیٰ اطوار کا سنگم۔ مساوی اور روحانی اشیاء کی بے باک ملاوٹ — یہ سب باتیں شاید اُسے بالکل بجا اور مانوس معلوم پڑیں کیونکہ وہ سولہویں اور سترہویں صدی کی انگریزی شاعری میں ان چیزوں سے ہمیشہ واقف رہا ہے۔ شیکسپیئر اور ایلیزبیتھن دور کے دوسرے آدمیوں نے بغیر کسی نظریے کی اختراع کیے ان سب چیزوں کا استعمال کیا ہے۔ کیا شاعری کی فطری زبان یہی نہیں ہے؟ کیا یہی وہ معیار نہیں ہے جس سے اٹھارویں صدی کی انگریزی شاعری ہٹ گئی اور جس کی طرف رومانی ادیب واپس آئے؟

مگر ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ فرانسیسی شاعری کا ارتقاء انگریزی شاعری کے ارتقاء سے کافی مختلف طریقے پر ہوا ہے۔ Michelet کا کہنا ہے کہ سولہویں صدی میں فرانسیسی ادب کا مستقبل Rabelais اور Ronsard کے مابین معلق تھا اور اسے افسوس ہے کہ فتح Ronsard کی ہوئی۔ کیونکہ فرانس میں Rabelais انگلینڈ کے ایلیزبیتھن ادیبوں کا ہم پلہ تھا اور Ronsard

(جو بقول Michelet، فرانسیسی مزاج میں سب سے زیدہ گھٹیا۔ سب سے زیادہ خشک اور سب سے زیادہ روایتی چیزوں کا نمائندہ تھا) سنجیدگی، فصاحت اور پاکی کی اس کلاسیکی روایت کے باوا آدموں میں سے تھا جو مولیئر اور راسین کے ہاں اپنے عروج کو پہنچی۔ اگر اس کا فرانسیسی کلاسیکیت سے مقابلہ کیا جائے جو نشاۃِ ثانیہ کے بعد سے اس ملک کے ادب پر حاوی رہی تو اٹھارہویں صدی کی انگریزی کلاسیکیت —— جانسن اور پوپ کا زمانہ —— محض ایک مختصر اور بے اثر بے راہ روی نظر آتی ہے اور انگریز قاری کے نقطۂ نگاہ سے دیکھا جائے تو فرانس میں رومانی انقلاب کی سب سے یادہ بے باک جدتیں باوجود ان تمام شور وغل کے جوان پر اٹھا تعجب انگیز حد تک معتدل نظر آئیں گی۔ فرانسیسی روایت اتنی پرانی اور اتنی سخت گیر تھی کہ اس کو توڑنا بہت مشکل تھا۔ جانسن اور پوپ کے باوجود کولرج، شیلے اور کیٹس کو محض مڑ کر ملٹن اور شیکسپیئر کی طرف دیکھنا تھا۔ جن کے گھنے جنگل ہمیشہ اٹھارویں صدی کے باسلیقہ باغات کے پرے نظر آرہے تھے مگر والٹیر جیسا اٹھارویں صدی کا فرانسیسی شیکسپیئر کو نہیں سمجھ سکتا تھا اور کلاسیکی روایت میں رچے ہوئے انیسویں صدی کے اوائل کے فرانسیسی کے لیے ہیوگو کی شوکت بیانی ایک اسکینڈل تھی۔

فرانسیسی اتنے گہرے رنگوں اور الفاظ کے اتنے آزادانہ استعمال کے عادی نہ تھے۔ مزید براں فرانس کے رومانی شاعروں نے عروض کے وہ قواعد توڑے جو انگریزی شاعری کے قواعد سے کہیں زیادہ سخت گیر تھے۔ اس کے باوجود وکٹر ہیوگو، شیکسپیئر، شیلے کی آزادروش سے بہت دور رہا۔ دراصل جب تک علامت نگاری کی ابتدا نہیں ہوئی فرانسیسی شاعری انگریزی شاعری کی روانی اور فینٹسی کو حاصل نہ کرسکی۔

علامت نگاری کی تحریک نے فرانسیسی عروض کے ان قواعد کو توڑا جنھیں رومانی ادیبوں نے ویسے کا ویسا چھوڑ دیا تھا اور آخر کار فرانسیسی کلاسیکیت کی اس فصاحت اور منطق کی روایت کا قلع قمع کرنے میں کامیاب ہوگئی جس کی رومانی ادیبوں نے کسی حد تک عزت کی تھی۔ فرانسیسی علامت نگاری کو بہت سے بیرونی اثرات نے پالا، جرمن، فلیمش، جدید یونانی اور سب سے زیادہ انگریزی۔ ورلن انگلینڈ میں رہ چکا تھا اور انگریزی اچھی طرح جانتا تھا ملارمے انگریزی کا پروفیسر تھا اور بادلیئر پو کے مضامین کا ترجمہ کرکے اس تحریک کو پہلا پروگرام دیا تھا۔ دو علامت نگار شاعر Stuart Merill اور Francis Viele Griffin امریکی تھے جو پیرس میں رہتے تھے اور فرانسیسی میں لکھتے تھے۔ ہمیں تعجب ہوتا ہے کہ Viele Griffin آج بھی ایک اہم شاعر مانا

جاتا ہے۔ بات دراصل یہ تھی کہ وہ ایک ایسا کام کر گزرا تھا جس نے فرانسیسیوں کو متحیر اور مرعوب کیا اور جو شاید کسی فرانسیسی کے بس کا نہ تھا۔ اس نے قطعی طور سے کلاسیکی Alexandrine کو جو اس وقت تک فرانسیسی شاعری کی بنیاد رہی تھی ختم کر دیا بلکہ جیسا کہ انگریز قاری فوراً پہچان لیتا ہے اسے بالائے طاق رکھ کر فرانسیسی میں انگریزی بحروں کا استعمال شروع کر دیا۔ ان بحروں کو فرانسیسی "Verse Libre" کہتے تھے مگر دراصل اس کی شاعری صرف اس حد تک آزاد تھی کہ اس کی بحروں کے ارکان میتھو آرنلڈ اور براؤننگ کی گئی نظموں کی طرح غیر مساوی تھے۔

مگر جو چیز پو کو انگریزی بولنے والے ملکوں کے زیادہ تر رومانی ادیبوں سے ممیز کرتی ہے اسی نے اسے فرانسیسیوں کے لیے خاص طور سے قابل قبول بنایا۔ یعنی فن اور جمالیات کے نظریے سے اس کی دلچسپی انگریزوں سے کہیں زیادہ تھی۔ فرانسیسیوں نے ہمیشہ ادب کے مقابلے میں بحث ومباحثے سے کام لیا ہے۔ وہ ہمیشہ یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ ادب میں کیا ہو رہا ہے اور کیوں ہو رہا ہے اور ان کی ادبی تنقید نے ہمیشہ ان کے باقی ادب کی راہ نمائی اور ترجمانی کی ہے اور فرانس میں پہلی مرتبہ پو ادبی نظریے کا جس کی طرف اور کہیں زیادہ توجہ نہیں کی گئی، مطالعہ کیا گیا اور اس کی وضاحت کی گئی، گو کہ علامت نگاری کے اثرات اور اس کی ترکیبیں اس قسم کی تھیں جن سے انگریزی ادب واقف تھا اور گو کہ علامت نگار کہیں کہیں براہِ راست انگریزی ادب سے متاثر ہوئے تھے پھر بھی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ چونکہ تحریک علامت نگاری فرانس میں شروع ہوئی تھی اس لیے اس کا فن اور جمالیات کا ایک نظریہ تھا جس نے اسے انگریزی ادب سے ممیز کیا۔ انگریزی ادب میں اگر کوئی ایسی شخصیت ملتی ہے جس کا تحریک علامت نگاری کے قائد ملارمے سے مقابلہ کیا جا سکتا ہے تو وہ کولرج ہے۔ پال والیری نے ملارمے کے بارے میں کہا ہے کہ چونکہ وہ اپنے زمانے کا سب سے بڑا فرانسیسی شاعر تھا اس لیے وہ اپنے زمانے کے سب سے زیادہ مقبول شعراء میں بھی ہو سکتا ہے لیکن ملارمے غیر مقبول شاعر تھا۔ وہ انگریزی پڑھا کر روزی کماتا تھا، لکھتا کم تھا اور اس سے کم اپنی چیزیں شائع کرواتا تھا۔ عوام اس کا مذاق اڑاتے تھے اور اس کی برائیاں کرتے تھے۔ اس کی شاعری کو بکواس کہتے تھے اور اس کی ضد اور سنجیدگی سے چڑھتے تھے۔ اس کے باوجود اپنے پیرس کے گھر سے جہاں وہ ہر منگل کو عصرانہ دیا کرتا تھا۔ اس نے اواخر صدی کے فرانسیسی اور انگریزی کے نئے لکھنے والوں پر یکساں ایک دوررس اثر ڈالا۔ اس کے ایک دوست کا کہنا ہے کہ ملارمے کو "اپنی داخلی زندگی کا غرور تھا" اس

کی فطرت ''صابر، مغرور اور تحکمانہ نرمی لیے ہوئی تھی۔''

ملارمے ادب کا سچا ولی تھا۔ اس نے اپنی زندگی کا ایک تقریباً ناممکن الحصول مقصد بنا رکھا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے وہ بغیر کسی قسم کا سمجھوتہ کیے اور بغیر اپنی توجہ کو بانٹے، کوشاں رہا۔ اس کی زندگی اس کوشش کے لیے وقف تھی کہ شاعری کی زبان کے ساتھ وہ کیا جائے جو پہلے کبھی نہیں کیا گیا جیسا کہ Albert Thibaudet نے کہا ہے وہ ''شاعری کی حد پر ایک بے غرض تجربے میں مشغول تھا — ایک ایسی حد پر جہاں کی ہوا میں دوسرے قسم کے پھیپھڑوں کے لیے سانس لینا ممکن نہیں۔''

اس تجربے کی نوعیت کیا تھی جس سے ملارمے کو اتنا شغف تھا اور جسے کئی اور لکھنے والوں نے دہرایا؟ علامت نگار دراصل کیا کرنا چاہتے تھے؟ پو کا ذکر کرتے وقت میں نے آپ کی توجہ مختلف حواس کے تجربات کے باہم دگر الجھاؤ اور شاعری کے اثرات کو موسیقی کے اثرات کے قریب لانے کی کوشش کی طرف مبذول کرائی تھی۔ موسیقی کے اثرات کے سلسلے میں میں یہ بات بھی کہہ دوں کہ علامت نگاروں کی شاعری پر ویگنر کا اثر اتنا ہی اہم تھا جتنا کہ کسی شاعر کا۔ اس وقت جب کہ رومانی موسیقی ادب کے بہت قریب آ گئی تھی ادب موسیقی کی طرف کھنچنے لگا تھا۔ Narval کے سلسلے میں میں نے حقیقی اور خیالی اشیاء کے تضاد اور ایک طرف احساسات اور تصورات اور دوسری طرف جو کچھ ہم کرتے اور دیکھتے ہیں۔ اس میں تضاد کا ذکر بھی کیا تھا۔ علامت نگاری فطرت کے میکانکی نظریے اور انسان کے سماجی تصور کے خلاف دوسری بغاوت تھی اور اس کا رجحان یہ تھا کہ شاعری کو فرد کے احساسات اور جذبات کے بیان کے لیے اس سے زیادہ واقف کر دیا جائے جتنا کہ رومانی ادیبوں نے کیا تھا۔ دراصل اس تحریک نے کبھی کبھار شاعری کو شاعر کا اتنا ہی نجی معاملہ بنا دیا کہ قاری اس کا مفہوم سمجھنے سے قاصر رہا۔ علامت نگاری کی خاص شکل اور اس کی لطافت کا اندازہ اس کے نام ہی سے لگایا جا سکتا ہے۔ اکثر یہ شکایت کی گئی ہے کہ یہ نام اس تحریک کے لیے ناکافی ہے اور اس کے چند پہلوؤں کے لیے نامناسب۔ یہ نام شاید انگریزی بولنے والے قاریوں کے لیے گمراہ کن ثابت ہو کیونکہ علامت نگاری کی علامتوں کی تعریف عام علامتوں کی تعریف سے ذرا مختلف طریقے پر کرنا پڑتی ہے مثلاً جیسے صلیب عیسائیت کی علامت ہے اور ستارے پٹیاں ریاستہائے متحدہ امریکی کی۔ یہ علامت نگاری اس علامت نگاری سے بھی مختلف ہے جس کی مثال ڈانٹے کے ہاں ملتی ہے۔ جانی پہچانی

علامت نگاری مروجہ اور نکی بندھی ہوتی ہے۔ Divine Comedy کی علامت نگاری مروجہ، منطقی اور متعین ہے۔ مگر علامت نگاری کے مدرسے کی علامتیں عموماً شاعر خود اپنی مرضی کے مطابق چنتا ہے اور یہ اس کے خیالات کا نشانہ ہی کا کام کرتی ہیں۔ یہ ان خیالات کا بہروپ ہوتی ہیں۔ ملارمے نے لکھا ہے کہ Parnassians اشیاء کو ہمارے سامنے اس صورت میں پیش کرتے ہیں جس صورت میں وہ پائی جاتی ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں اسرار کا فقدان ہے۔ وہ ذہن کو تخلیق کے خیال سے حاصل ہونے والی پرلطف خوشی سے محروم رکھتے ہیں کسی شے کا نام لے دینے کے معنی یہ ہیں کہ نظم کے اس تین چوتھائی لطف کا خاتمہ ہوگیا جو اس چیز کو آہستہ آہستہ بوجھنے کے اطمینان سے حاصل ہوتا ہے۔ اشاریت ہی وہ چیز ہے جس سے تصور لطف اندوز ہوتا ہے۔''

لہٰذا اشیاء کی طرف اشارہ کرنا نہ کہ ان کا کھلا کھلا بیان کرنا علامت نگاروں کے اولین مقاصد میں سے ایک تھا۔ مگر ان کے نقطۂ نگاہ میں ملارمے کی مندرجہ بالا توضیح کے علاوہ اور بھی کچھ تھا جو مفروضے علامت نگاری کی تحریک کی بنیاد تھے۔ ان کی بنا پر ہم کچھ اس قسم کے نظریے کی تشکیل کر سکتے ہیں کہ ہمارا ہر احساس، ہمارے شعور کا ہر لمحہ ہر دوسرے لمحے اور احساس سے مختلف ہے۔ لہٰذا اپنے احساسات کو بعینہ ویسے جیسے کہ ہم انھیں محسوس کرتے ہیں عام ادب کی مروجہ اور عالمگیر زبان میں بیان کرنا ممکن ہے۔ ہر شاعر کی اپنی مخصوص شخصیت ہوتی ہے اور اس کی زندگی کے ہر لمحہ کا ایک خاص لہجہ ہوتا ہے اور خاص اجزائے ترکیبی۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ ایک ایسی خاص زبان کی کھوج لگائے۔ ایک ایسی خاص زبان ایجاد کرے جو اس کی شخصیت اور اس کے احساسات کے اظہار کی اہل ہو۔ ایسی زبان میں علامتوں کا استعمال ضروری ہے کیونکہ جو چیزیں اتنی مبہم اور اتنی تیزی سے گزر جانے والی ہوں ان کا اظہار سیدھے سادے بیان کے ذریعے نہیں کیا جاسکتا بلکہ صرف ایسے الفاظ اور امیجز کے یکے بعد دیگرے استعمال کے ذریعہ کیا جاسکتا ہے جو ان چیزوں کی طرف اشارہ کرنے میں مدد دیں۔ خود علامت نگار شاعری کے ذریعہ ویسے ہی اثرات پیدا کرنا چاہتے تھے جیسے موسیقی پیدا کرتی ہے اور یہ سمجھنے کی طرف راغب تھے کہ یہ امیجز موسیقی کے سروں کی طرح ایک تجریدی قدر کی مالک ہیں۔ لیکن ہماری گفتگو کے الفاظ موسیقی کے سر نہیں ہوتے — علامت نگاری کی علامتیں دراصل استعارے تھیں جنھیں ان کے موضوع سے جدا کر دیا گیا تھا۔ شاعری میں ایک حد سے آگے رنگ وصورت کو مقصود بالذات بنا کر ان کا لطف نہیں اٹھایا جاسکتا بلکہ یہ پوچھنا پڑتا ہے کہ ان امیجز کا اطلاق کن چیزوں پر کیا

جارہا ہے۔ لہذا علامت نگاری کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ سوچے سمجھے طریقوں کے ذریعہ نرالے شخصی احساسات کے یہ بیان کی کوشش ہے۔

علامت نگاری کی تحریک شروع میں بڑی حد تک فرانس اور خاص کر ایک پراسرار قسم کی شاعری تک محدود رہی مگر جوں جوں وقت گزرتا گیا یہ سارے مغرب میں پھیل گئی اور اس کے اصولوں کا اطلاق اتنے بڑے پیانے پر کیا جانے لگا جس کا اس کے بانی شاید ہی اندازہ لگا سکے ہوں گے۔

ییٹس نے 1897 میں لکھا ''اٹھارویں صدی کی عقلیت کے خلاف جو ردِ عمل ہوا وہ انیسویں صدی کی مادیت کے خلاف ردِ عمل سے گھل مل گیا اور تحریکِ علامت نگاری جو جرمنی میں ویگنر کے ہاں تکمیل کو پہنچی۔ انگلینڈ میں Pre-Raphaelites کے ہاں اور فرانس میں Villigs De Adam - d-Isle، ملارمے اور ماترلنک کے ہاں اور جس نے اِبسن اور D'Annunzio کے تصور میں کھلبلی مچادی، بلاشبہ وہ واحد تحریک ہے جو نئی باتیں کہہ رہی ہے۔''

آج جب ہم انگریزی ادب سے بحث کرتے ہیں تو تحریک علامت نگاری کا ذکر نہیں کرتے۔ ہم یہ بھی نہیں کرتے جیسا کہ پچھلی صدی کے آخر میں ییٹس نے کیا تھا کہ ان تمام ادیبوں کو جن کا اس نے ذکر کیا ہے تحریک علامت نگاری کے ادیب تصور کریں۔ مگر یہ سچ ہے کہ ملارمے اور اس کے ساتھی شاعروں کا اثر فرانس کے باہر دور دور تک اور لذت سے محسوس کیا گیا اور کچھ عرصے سے انگریزی ادب میں جو باتیں رونما ہو رہی ہیں ان کو بغیر مدرسۂ علامت نگاری کو جانے سمجھنا مشکل ہے۔ دراصل میرا عقیدہ تو یہ ہے کہ اگر کبھی کبھی انگریز اور امریکن تنقید چند نئے لکھنے والوں کی نگارشات کو سمجھنے سے قاصر رہی ہے تو اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ان ادیبوں کی تخلیقات ایک ایسے ادبی انقلاب کا نتیجہ ہیں جو انگریزی کے باہر رونما ہوا۔

O

(سوغات: 7,8,9، جدید نظم نمبر، سن اشاعت: اپریل، جولائی، اکتوبر، ناشر: کلائن روڈ، بنگلور)

شاعرانہ تمثال

The Poetic Image

(معاصر انگریزی شاعر و نقاد C.Day Lewis کی کتاب 'The Poetic Image' کا خلاصہ)

تمثال شاعری کا ایک مستقل عنصر ہے۔ رجحانات آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں، شاعری کی زبان میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، وزن و بحر میں نئے نئے تجربے کیے جاتے ہیں، اور تو اور شاعری کے موضوع کی بھی وقتاً فوقتاً قلبِ ماہیت ہوتی رہتی ہے۔ لیکن استعارہ جوں کا توں قائم رہتا ہے، کیوں کہ وہ شاعری کی روحِ رواں ہے۔

سولہویں، سترہویں اور اٹھارہویں صدیوں کے نقاد عموماً تمثال کو شاعری کے لیے محض ایک زینت ایک سطحی آرائش تصور کرتے تھے۔ رومانی تحریک نے سب سے پہلے اس امر کا احساس کیا کہ تمثال شاعری کی جان ہے اور کسی نظم کا جائزہ لیجیے تو معلوم ہوگا کہ وہ مختلف تمثالوں کا ایک مرکب ہے۔

سادہ ترین الفاظ میں شاعرانہ تمثال کی توصیف یوں کی جا سکتی ہے کہ وہ الفاظ کے نقش و نگار سے بنی ہوئی ایک تصویر ہوتی ہے۔ کسی اسم صفت سے، کسی تشبیہ سے، کسی استعارے سے ایک تمثال پیدا ہو سکتی ہے بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کسی ایسی ترکیب، جملے یا عبارت کی صورت میں پیش کی جائے جو سطحی طور پر تو محض ایک بیانیہ مجموعۂ الفاظ ہو لیکن ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرے۔ چناں چہ ہر شاعرانہ تمثال کسی نہ کسی حد تک استعارے کی خصوصیت رکھتی ہی۔ یوں کہیے کہ وہ ایک ایسا آئینہ ہوتی ہے جس میں زندگی اپنا چہرہ من و عن تو نہیں دیکھتی لیکن اپنے چہرے کے متعلق کسی حقیقت کا مشاہدہ کرتی ہے۔

تمثال کی سب سے زیادہ عمومی قسم ایک مرئی تصویر ہوتی ہے۔ لیکن کبھی کبھی تمثالوں میں دوسرے حواس کے تجربوں کے عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔ ہر تمثال میں، چاہے وہ کتنی ہی جذباتی یا عقلی ہو، حسیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ ہوتا ہے۔ یوں کہنا چاہیے کہ ایک شاعرانہ تمثال ایک لفظی تصویر ہوتی ہے جس پر جذبات یا امیال کا رنگ چڑھا ہوتا ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ تمثالیں لذت انگیز کیوں ہوتی ہیں؟ جان مڈلٹن مری (John Middelton Murry) کہتا ہے کہ اگر آپ کسی مطلب کو من وعن بیان کرنے کی کوشش کریں تو قدرتی طور پر استعارہ پیدا ہو جائے گا۔ انسانی طبیعت کا بنیادی تقاضا یہ ہے کہ تمثال میں جو مشابہت ہو وہ صداقت پر مبنی ہو اور ایسی مشابہت ہو جس کا ادراک ہمیں پہلے کبھی نہیں ہوا اور جس کا ظہور ہمیں ایک الہامی انکشاف معلوم ہو۔ شاعر جب کسی تجربے کو از سر نو تخلیق کرتا ہے تو وہ اس چیز کو بھی جس سے تجربہ پیدا ہوا اور اپنے احساسات کو بھی نئے سرے سے پیدا کرتا ہے۔ یعنی وہ صرف خارجی واقعات کو پیش نہیں کرتا بلکہ اپنے تجربے کے رنگ روپ کو بھی پیش کرتا ہے۔ وہ لذت انگیز انکشاف جو مشابہتوں کے احساس سے ظہور میں آتا ہے اسی امر کا نتیجہ ہوتا ہے۔

ٹی ای ہیوم (T.E. Hulme) کا کہنا ہے کہ ”فن کار کو تخلیقی کارروائی کی ضرورت محض اس لیے پیش آتی ہے کہ عملی ضروریات خارجی و باطنی ادراک پر حدود عائد کر دیتی ہیں۔“ عام لوگ کاروبارِ زندگی میں اتنے مصروف رہتے ہیں کہ انھیں فرصتِ نظارہ نہیں ہوتی۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ چیزوں کو اپنے اصلی رنگ روپ میں دیکھے۔ شاعری نئے الفاظ اور نئے استعارے محض اس لیے استعمال نہیں کرتی کہ وہ نئے ہوتے ہیں بلکہ اس لیے کہ پرانے الفاظ اور استعارے اپنی حقیقت نمائی کی خاصیت کھو بیٹھتے ہیں اور مجرد الفاظ و تراکیب بن کر رہ جاتے ہیں۔

شاعرانہ تمثالوں میں ہو بہو عکاسی ضروری نہیں ہوتی، بلکہ اگر چیزوں کی جزئی تفصیلات کو من وعن بیان کیا جائے تو یہ خطرہ لاحق ہوتا ہے کہ وہ ان تفصیلات کے طوفان بدتمیزی میں گم ہو کر نہ رہ جائیں۔ شاعر کو بے شک یہ چاہیے کہ چیزوں کو اپنے اصلی رنگ روپ میں دیکھے لیکن حقیقت یہ ہے کہ کوئی چیز بجائے خود، یعنی دوسری چیزوں سے علیحدہ، موجود نہیں ہوتی۔ حقیقت کے معنی ہیں چیزوں کے باہمی علائق، اور جہاں علائق کا شعور ہوا قدرتی بات ہے کہ جذبات بھی پیدا ہو جائیں گے۔ شاعر کو صرف چیزوں کے نقش و نگار کے معاملے میں صداقت بیان کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ اس کے اندر جو جذبات چیزوں کی نسبت پیدا ہوتے ہیں ان کے بیان

میں بھی صداقت اور صحت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسے ایک طرف تو چیزوں کے باہمی علائق کو بیان کرنا مقصود ہوتا ہے اور دوسری طرف چیزوں اور جذبات کے باہمی تعلق کو۔ یہی ضرورت اس کو استعارے سے کام لینے پر مجبور کرتی ہے۔ تمثالیں بکھرے ہوئے موتی نہ ہونی چاہئیں، بلکہ نظم کے اندر موتیوں کی لڑی کی طرح پروئی جانی چاہئیں۔ استعارہ حکمت کی ابتدا تھا، وہ سائنس کی قدیم زبان تھا۔ییٹس (Yeats) کہتا ہے کہ ''دانائی پہلے پہل تمثالوں کی زبان میں باتیں کرتی ہے۔'' ایچ۔ڈبلیو۔ گیرڈ (H.W. Garrow) اس موضوع پر یوں رقم طراز ہے:

> ''ایک زمانہ تھا کہ جب دنیا نئی نویلی تھی۔ اس وقت انسانی نطق اضطراری طور پر شاعری تھا۔ جو شخص بھی بات کرتا تھا اس کے منہ سے خود بہ خود شاعری کے پھول جھڑتے تھے۔ چیزوں کے نام رکھنا بجائے خود ایک الہامی کام تھا اور استعارہ انسانوں کے جدت آفریں ہونٹوں سے حواس کے نچڑے ہوئے رس کی طرح ٹپکتا تھا۔''

ویکو (Vico) کا قول ہے:

> ''شاعری محض تلذذ کے ایک موجۂ گزراں کی پیداوار نہیں ہوتی، بلکہ ایک فطری مجبوری کا نتیجہ ہوتی ہے۔ وہ ایک ایسا مشغلہ نہیں جس کے بغیر بھی ہم گزارہ کرسکتے، کیوں کہ اس کے بغیر فکر کا عمل ہی ناممکن ہے۔ وہ نفسِ انسانی کا ایک ابتدائی عمل ہے۔ اس سے پیشتر کہ انسان کلیے وضع کرسکتا اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنے تخیل سے کام لے۔ مدتوں تک خیالی ٹامک ٹوئیے مارنے کے بعد وہ اس قابل ہوا ہے کہ اپنی قوت فکر سے کام لے سکے۔ اس سے پہلے کہ وہ باہر کی دنیا کا واضح ادراک حاصل کرسکتا اس دنیا کے دھندلے دھندلے نقوش اس کے حواس پر مرتسم ہوئے۔ کامِ ناطق سے پہلے اس نے گانا سیکھا۔ نثر میں گفتگو کرنے سے پہلے اُس نے نظم میں باتیں کرنا سیکھا۔ اصطلاحات کے استعمال سے پہلے اس نے استعاروں سے کام لیا۔ آج بھی استعارہ آمیز زبان اس کی فطری زبان ہے۔''

ورڈز ورتھ (Wordsworth) جس چیز کو شاعرانہ صداقت کہتا ہے، یعنی محض نجی اور مقامی صداقت نہیں بلکہ عمومی اور کارفرما صداقت، لازمی ہے کہ اُسے شاعرانہ لذت کا ایک منطقی نتیجہ اور

نقطۂ عروج قبول کیا جائے۔ وہ سائنس کی صداقتوں کی طرح تصدیق پذیر نہیں ہوتی اور نہ ان کی طرح تصدیق کی محتاج ہوتی ہے۔ ہم شاعرانہ صداقت کو اس لیے قبول کرتے ہیں کہ وہ ہمیں ایک ایسی لذت سے بہرہ اندوز کرتی ہے جو حیات افزا ہوتی ہے۔ شاعری کی صداقت اس کے جذبے میں مضمر ہوتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ عارضی طور پر عقلی یقین کو معطل کردیا جائے تاکہ ایک اور قبیل کا لیکن اتنا ہی صحیح یقین ہمارے دل ودماغ پر مسلط ہوجائے۔

شاعری میں اگر کوئی تضاد ہوسکتے ہیں تو صرف وہ جو فنی عدم مطابقت سے پیدا ہوں، مثلاً کوئی ایسی تمثال جو موضوع سے مناسبت نہ رکھتی ہو۔ شاعر کے لیے اگر کوئی دعویٰ صادق ہو تو اس کا مخالف دعویٰ بھی صادق ہوتا ہے۔ استعارہ ایک ایسا وسیلہ ہے جس کی مدد سے شاعر اشیا اور محسوسات کے باہمی تعلقات کو پڑھنے والے کے ذہن تک منتقل کرتا ہے۔ شاعرانہ تمثال اس امر کی خبر دیتی ہے کہ واقعات کی دنیا میں بھی نقشے موجود ہوتے ہیں۔ بلیک (Blake) کا قول ہے کہ "اگر ادراک کا پردہ ہٹایا جاسکے تو انسان کو ہر چیز اپنے اصلی رنگ روپ میں دکھائی دے" یعنی لامتناہی نظر آئے۔ ہر تمثال نہ صرف ایک چیز پیدا کرتی ہے بلکہ ایک نیا تجربہ بھی جس کا مرکزی نقطہ کوئی چیز ہوتی ہے، دوسرے الفاظ میں وہ چیزوں کو ایک سلسلۂ علائق کی کڑیوں کے طور پر پیدا کرتی ہے اور اس طرح کسی انسانی تجربے کے ایک رقبے پر روشنی ڈال کر ساری کائنات کو بیک نگاہ منکشف کرتی ہے۔

لوئی میکنیس (Louis Macnieice) کہتا ہے کہ:

> "دوسرے لوگ شاعر کے مقابلے میں زیادہ کامیابی کے ساتھ جھوٹ بول سکتے ہیں، لیکن شاعر کے سوا کوئی نہیں جس سے شاعرانہ صداقت بن آتی ہو۔"

.وہ سبق آموز قصے جن کی بدولت انسان پرانے زمانوں میں جہالت اور بہیمیت سے آزاد ہوا سرتاپا شاعری تھے، عملی شاعری۔ لیکن آج وہ قصے فراموش ہوچکے ہیں۔ ان کی جگہ شاعرانہ تمثال، جو فرد بشر کا ذاتی اور نجی قصہ ہے، حکمراں ہے، اگرچہ اس کی قلمرو مقابلتاً بہت مختصر ہے، کیوں کہ شاعری نے اپنی موروثی جائداد کا بہت سا حصہ نئے فنون اور سائنس کو تج دیا ہے۔ شاعرانہ اساطیر اجتماعی شعور کی پیداوار تھیں۔ شاعرانہ تمثال انفرادی ذہن کی تخلیق ہونے کے باوجود اجتماعی شعور سے سند اعتبار حاصل کرتی ہے۔ شاعری کی صداقت اس وحدت کے ادراک میں مضمر ہے جو مظاہر کائنات کی کثرت کے پردے میں جلوہ گر ہے۔ شاعری کا کام یہ ہے کہ

اپنی تمثال ساز اور استعارہ آفریں قوت کے ذریعے نئے علائق کا انکشاف اور پرانے علائق کی مسلسل تجدید کرے۔ چوں کہ علائق ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں، اس لیے کوئی شاعرانہ تمثال صداقتِ مطلقہ کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی، اور چونکہ ان نقشوں کا رقبہ ہمیشہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا جاتا ہے اس لیے شاعر کو ہمیشہ یہ احساس رہتا ہے کہ اب پھر کوئی نئی چیز ظہور میں آنے والی ہے۔ بعض صداقتیں ایسی ہوتی ہیں جن کی تصدیق ممکن نہیں۔ شاعری کے بیانات کا وہ عنصر جو تصدیق سے بے نیاز ہوتا ہے صداقت کی یقین انگیزی سے مملو ہوتا ہے۔

شاعری کی وضع قطع ہمیں اس لیے لذت بخشتی ہے کہ اس سے انسان کی نظام جوئی اور تلاشِ کمال کی تسکین ہوتی ہے۔ آشنا چیزوں میں آشنائی کے انداز اور مختلف و متبائن چیزوں میں مشابہت و مماثلت کے آثار ہمارے لیے لذت بخش نہ ہوتے اگر نفسِ انسانی کو ربط و ضبط، نظم و ترتیب کی جستجو قدرت کی طرف سے ودیعت نہ ہوئی ہوتی۔ شاعرانہ تمثال وہ رشتہ ہے جو نفسِ انسانی کو ہر اس چیز سے جو موجود ہے، موجود رہ چکی ہے یا موجود ہو سکتی ہے مربوط کرتی ہے۔ ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ شاعر اس دنیا میں محبت کے اصول کا پرچم بردار ہے اور ہر جیتی جاگتی ہستی کے لیے اپنا آغوش وا کیے ہوئے ہے۔

تمثالوں کا دائرۂ عمل

ہمارے زمانے میں تمثالوں سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ان میں تین خصوصیتیں ہوں، یعنی ندرت، ایجاز اور جذبہ انگیزی۔ ندرت کے معنی یہ ہیں کہ تمثال اپنے الفاظ یا اپنے مضمون کے اچھوتے پن کے ذریعے کوئی نئی چیز جو پہلے کبھی ذہنِ انسانی میں نہ آئی تھی پیش کرے۔ ایجاز سے مراد ہے کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معانی۔ جذبہ انگیزی وہ صفت ہے جس کے ذریعے کوئی تمثال پڑھنے یا سننے والے کے ذہن میں شاعر کے جذبے سے مماثل جذبہ پیدا کرتی ہے۔ جذبہ انگیزی کی مقیاس داخلی اور انفرادی ہے اور اس کا انحصار بڑی حد تک سامع یا قاری کی صلاحیت طبع پر ہوتا ہے۔ لیکن ندرت اور ایجاز کو خارجی معیاروں سے جانچا جا سکتا ہے۔ ایک ایسی تمثال جس میں ایجاز کی خاصیت ہو علامت کی ضد ہوتی ہے۔ علامت تعبیری ہوتی ہے، یعنی وہ صرف ایک مخصوص چیز پر دلالت کرتی ہے۔ شاعری کی تمثالیں شاذ و نادر خالصتاً علامتی ہوتی ہیں، کیوں کہ وہ اپنے سیاق و سباق کے جذباتی مضمون سے متاثر ہوتی ہیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا

ہے کہ ہر پڑھنے والے کا ردِ عمل اس کے ذاتی تجربے پر موقوف ہوتا ہے۔

مابعدالطبیعیاتی شعرا کا کلام جس خمیر سے گوندھا جاتا تھا وہ قوت واہمہ کی منطق ہوتا تھا۔ بیانی دعاوی یا ڈرامائی دلائل و براہین کی جگہ اس میں ایک ایسا استدلال ہوتا تھا جو واہمہ اور منطق کے مکالموں، مجادلوں اور مناظروں پر مبنی ہوتا تھا۔ صنائع و بدائع کے زمرے میں ان کو جو چیز سب سے زیادہ مرغوب تھی وہ مضمون آفرینی تھی جو محض کسی عقلی موضوع پر لفظی شعبدہ بازی ہوتی تھی۔ ان مضمون آفرینیوں میں جذبات انگیزی کا عنصر بہت کم ہوتا تھا۔ مابعدالطبیعیاتی شاعر تمثالوں پر تفکر کا اتنا زیادہ بوجھ لاد دیتے تھے کہ خود وہ اس کی متحمل نہ ہو سکتی تھیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ خود تفکر کی روانی میں رکاوٹ پیدا ہو جاتا تھا۔ رومانی شاعروں کا ایک عظیم کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے شاعرانہ فکر کی ماہیت کا نئے سرے سے انکشاف کیا۔ رومانی تمثال حقیقت کی جستجو کا ایک وسیلہ ہوتی ہے، جس کی مدد سے شاعر خود اپنے تجربے کے معنی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

رومانی شاعروں کے یہاں تمثال جوئی کی قوت ایک آزاد قوت ہے جو کسی قید و بند کے بغیر تجربے کے دشت کی سیاحی کرتی ہے۔ اس کے برخلاف مابعدالطبیعیاتی شاعروں کے یہاں وہ کسی منفرد خیال، کسی مخصوص مطلب، کسی مقدم شاعرانہ مقصد کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا دائرۂ عمل محدود ہوتا ہے۔ کلاسیکی اور رومانی تمثالوں میں جو بنیادی فرق ہوتا ہے وہ ان کے درجۂ حدت اور کیت ادراک سے تعلق رکھتا ہے۔ شیلے (Shelley) کے الفاظ میں رومانیوں کے یہاں نفس کے بادل سے اس کی جمع کی ہوئی بجلی کوندتی ہے۔ جہاں آگسٹن عہد کی کلاسیکی تمثالیں سطحی اور عمومی ہوتی تھیں، وہاں رومانیوں کی تمثالوں میں ایک شدید ذاتی ادراک ہوتا تھا جو اس شاعرانہ انجذاب و استغراق سے جو ان کے لیے ایک قسم کی روحانی اذیت بن گیا تھا مطابقت رکھتا تھا... کائنات فطرت کی آخری سرحدوں اور قلب انسانی کی اندرونی گہرائیوں تک شاعرانہ ہمدردی کی توسیع نے انسان اور فطرت کے درمیان گنجلک رشتوں کا ایک نیا انکشاف کیا۔ بلیک کے کہنے کے مطابق شاعر کے لیے ہر زندہ ہستی مقدس تھی۔

تمثالوں کی وضع

وہ قوت جو شاعرانہ تمثالیں پیدا کرتی ہے اور پھر ان کا دوسروں تک ابلاغ کرتی ہے تخیل ہے۔ شیلے کہتا ہے: ''تخیل وہ غیر فانی دیوتا ہے جسے فانی سوز و گداز کے نروان کی خاطر اوتار بن

کر دنیا میں آنا چاہیے۔" اس کا مزید عقیدہ ہے کہ "تخیل نیکی کا عظیم آلہ ہے۔" کیونکہ وہ دوسروں کی آنکھوں سے دنیا کو دیکھنے کی صلاحیت ہے۔ سرل کانولی (Cyril Connolloy) کہتا ہے: "تخیل ماضی و غائب کی آرزو کا نام ہے۔" جب ہم شاعرانہ تخیل کا ذکر کرتے ہیں تو ہماری مراد دو چیزوں سے ہوتی ہے۔ ایک طرف تو ایک ایسی ہمدردی جو تمام انسانوں میں مشترک ہے، اگر چہ وہ شاعر کے یہاں خاص طور پر ترقی یافتہ اور شدت پذیر ہوتی ہے اور دوسری طرف اس ہمدردی کا ایسی چیزوں کی طرف ہاتھ بڑھانا جو ہاتھ آنے والی نہیں، مثلاً ماضی، مستقبل، غائب، ہر وہ چیز جو تجربۂ موجود کے احاطے سے باہر ہے اور جس کے بغیر اس تجربے کے معنی کم واضح اور مکمل ہوتے۔ اس شاعرانہ ہمدردی کی ماہیت تمثالوں میں بے نقاب ہوتی ہے۔ تمثال آفرینی کا پہلا قدم یہ ہے کہ شاعر اپنے آپ کو ان چیزوں سے یک ذات، یک جسم و یک جان بنالے جو اس کے حواس پر منکشف ہوتی ہیں۔ "فن کار اپنے ارد گرد کی چیزوں کے اوپر سے مقصد، عادت اور معمول کے اخلاقات کا پردہ ہٹا کر اپنے آپ کو اس کے لیے آمادہ کرتا ہے کہ ان کے وجود کو قبول کرے۔ فن کار کے مقابلے میں دوسرے لوگوں کو ان چیزوں کے ساتھ جن سے ان کا سابقہ پڑتا ہے بہت کم تعلق ہوتا ہے۔" (لارنس گوٹرز)۔ غیر فن کار کو فقط چیزوں کی افادی حیثیت سے واسطہ ہوتا ہے۔ اگر اس کو ان سے کوئی دل چسپی ہو بھی تو وہ محض ایسی دل چسپی ہوتی ہے جیسی کسی کو ایک ایسے شخص کے ساتھ ہوتی ہے جس سے وہ مانوس و آشنا ہے۔ اس کے برخلاف شاعر کا احساس ایک عاشق کا بالیدہ احساس ہوتا ہے لیکن شاعرانہ تخیل محض انفعالی نہیں ہوتا۔ اشعار خود بخود وجود میں نہیں آجاتے۔ اکثر لوگوں کے ذہن میں شاعرانہ تخیل کا یہ تصور ہے کہ گویا روح القدس ہیولائی انتشار کے ایک وسیع و بسیط منظر کا ایک کیفیتِ بے تعلقی کے ساتھ مشاہدہ کر رہا ہے۔ یہ انتشار اس وقت تک نظام میں تبدیل نہیں ہوتا جب تک شاعر اپنی توجہ اتنی شدت سے اس پر مرکوز نہ کرے کہ اس کی ساری مخفی و مضمر صلاحیتوں کو بروئے کار لے آئے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S. Eliot) کی رائے میں ہر نئی نظم ایک نیا اقدام، ایک نئی کوشش اور اس نظم کا ایک ناقص بدل ہوتی ہے جس کے لکھنے کے قابل آج تک کوئی شاعر پیدا نہیں ہوا۔ چناں چہ شاعر ایک تاثر سے، جسے تجربے کے بحرِ بے پایاں کا ایک قطرہ کہنا چاہیے، آغازِ کلام کرتا ہے۔ اس کے بعد ایک مرحلہ آتا ہے جس میں ایک از خود رفتگی کا سا عالم ہوتا ہے۔ اس عالم میں تمثالیں بڑی تیز رفتاری کے ساتھ یکے بعد دیگرے اس کے ذہن میں آتی ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے

کہ ارادے اور عقل کو معطل کر دیا جائے تاکہ لاشعور کی گہرائیوں سے مدفون و مکنون تجربے نکال لیے جائیں۔ تیسرے مرحلے میں شاعر کی توجہ زیادہ شدید ہو جاتی ہے۔ یہ مال برانش (Malbranche) کے الفاظ میں 'عقل کی عبادت' کا مرحلہ ہے۔ اس میں انتقادِ نفس کا عمل شروع ہو جاتا ہے، یعنی نظم کا جو نقشہ شاعر کے ذہن میں اجاگر ہو رہا ہے اس کے مطابق تمثالوں کا رد و قبول۔

تخیل تفکر سے علیحدہ کوئی قوت نہیں، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ ایک اضطراری اور غیر شعوری عمل تفکر ہے۔ ہمارا شعور روشنی کا ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے جس کے اردگرد ایک بحرِ ظلمات ہوتا ہے۔ نظم کا نفسِ مضمون، جو تخیل کا عطیہ ہوتا ہے، کسی تمثال کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اس عطیے کا قبول اور اُس کا امتحان دونوں عمل ایک ساتھ ہوتے ہیں۔ ''شاعر کو اکثر بالیقین معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے جب تک کہ وہ اُسے سچ مچ کہہ نہ چکے۔ وہ تہذیب و تزکیہ کے ایک جدلیاتی عمل کے ذریعے اپنے مطلب تک رسائی پاتا ہے۔'' (لوئی میکنیس)۔ پال والیری (Paul Valery) نے ایک مرتبہ اعتراف کیا تھا کہ ایک خاص قافیے کی ضرورت نے اس کی ایک نظم کا سارا نقشہ بدل ڈالا۔

کوِنٹری پیٹمور (Coventry Patmore) ایسے شاعر کے 'بختِ محتاط' کا تذکرہ کرتا ہے جو بہت سی الفاظ و تراکیب سے قسمت آزمائی کرنے کے بعد اپنی ذکاوت کی مدد سے پہچان لیتا ہے کہ اس کے حافظے یا وزن و قافیہ کی ضروریات نے اس کو بالآخر ٹھکانے کی ترکیب سجھا دی ہے، کوئی ایسی ترکیب جس کا اُسے پہلے سان گمان بھی نہ تھا۔

اَنمل بے جوڑ تمثالوں سے احتراز کرنا ضروری ہے۔ مخلوط استعارے بھی خطرے سے خالی نہیں ہوتے۔ جذباتی ناموزونی سے بھی گریز کرنا چاہیے۔ نظم کا بہ حیثیتِ مجموعی ایک مستقل اور قابلِ تشخیص 'جذباتی مزاج' ہونا چاہیے۔ ارتباطِ مضمون اور سطحی مشابہت میں تمیز کرنا ضروری ہے۔ تمثالوں میں جو رشتۂ اتحاد ہو وہ نظم کی سطح کے نیچے ہونا چاہیے۔ اصلی چیز تاثر کی یکسانی ہے:

> ''شاعر میں زبان کو منظم بنانے کی جو حیرت انگیز استعداد ہوتی ہے وہ تجربے کو منظم بنانے کی اس سے بھی زیادہ حیرت انگیز استعداد کا محض ایک حصہ ہوتی ہے۔'' آئی۔ اے رچرڈز (I.A. Richards)

شاعر جو تمثالیں استعمال کرتا ہے وہ اس کے تمام و کل تجربۂ زندگی سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ ان کی کامیابی کا معیار یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کے ذہن پر یہ تاثر چھوڑیں کہ وہ مضمون کی

قدرتی زبان ہیں، یعنی مضمون نے خود بخود ان کو انتخاب کیا ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ بغیر کسی محنت کے شاعر کو خود بخود سوجھ گئی تھیں۔ کسی نظم میں جو تمثالیں ہوتی ہیں وہ مختلف زاویوں پر سجائے ہوئے آئینوں کی قطاریں ہوتی ہیں۔ تا کہ جیسے جیسے مضمون کی نشو ونما ہو اس کے مختلف پہلوؤں کا پرتو دکھائی دیتا رہے۔ لیکن یہ آئینے جادو کے آئینے ہوتے ہیں۔ وہ صرف مضمون کے پرتو نہیں دکھاتے بلکہ اس کو زندگی اور ہیئت بخشتے ہیں۔ مضمون کا سراپا اور اس کے انفرادی نقش و نگار نکھر کر ظاہر ہوں گے یا نہیں، یہ ان جادو کے آئینوں کی قدرت میں ہے۔ عملی تمثالیں، یعنی ایسی معمولی و متداول تمثالیں جو مقبول و مانوس مطالب پر دلالت کرتی ہیں، اپنا ہی ایک نقشہ رکھتی ہیں۔ یہ ایک سیدھا سادہ اور صفائی کے ساتھ کٹا ہوا نقشہ ہوتا ہے۔ لیکن اس نقشے کو ایک خطرہ لاحق ہوتا ہے؛ وہ یہ کہ وہ کہیں محض رسمی و روایتی نقشہ بن کر نہ رہ جائے۔ علاوہ بریں یہ خطرہ بھی ہوتا ہے کہ اگر وہ مطالب جن پر ایسی تمثالیں دلالت کرتی ہیں پوری طرح مقبول و مستند نہ ہوں تو تمثالیں محض دقیقہ آفرینی کی مثالیں بن کر رہ جائیں گی۔

زندہ تمثالیں

کوئی چیز ایسی نہیں جو بذاتِ خود غیر شاعرانہ ہو۔ یہ امر کہ شاعر کسی چیز سے تمثال پیدا کرسکتا ہے یا نہیں دو چیزوں پر منحصر ہوتا ہے۔ اول تو یہ کہ شاعر کا جذباتی ردِ عمل زوردار ہے یا نہیں اور دوسرے یہ کہ شئے معلوم کس حد تک شعورِ عمومی کا حصہ بن چکی ہے:

> ''کسی شاعر کی عظمت کا ایک معیار یہ بھی ہے کہ جن مشابہتوں پر اس کی شاعری کی بنیاد ہے وہ حقیقت میں کتنی معنی خیز ہیں اور انسان کی اخلاقی و جذباتی فطرت کے دستورِ اساسی میں ان کی جڑیں کتنی گہرائی تک جاتی ہیں۔''
>
> ایچ۔سی۔گریئرسن (H. C. Grierson)

اگر ایک شاعر اپنے ہم عصروں سے زیادہ ذکاوتِ حس نہ رکھتا ہو تو وہ کوئی پائے کا شاعر نہیں۔ اگر وہ ان سے زیادہ ذکی الحس ہے تو اس کو ایسے ایسے علائق و روابط جو ابھی اس کے ہم عصروں کی آنکھوں سے پوشیدہ ہیں دکھائی دیں گے:

> ''ایک نظم زندگی کی ایک ایسی تمثال دیتی ہے جو اس کی ابدی صداقت کو بے نقاب کرتی ہے... مرورِ زمانہ شاعری کی صداقتوں کے نئے نئے اور

حیرت انگیز اطلاق ظاہر کرتا رہتا ہے۔" شیلے (Shelley)

غنائی شاعری اور تامل و استغراق کی بہ نسبت ڈرامائی کلام میں استعارہ و تمثال کے بے محابا استعمال کی زیادہ گنجائش ہوتی ہے۔

عصر حاضر کے انگریزی شاعر اس عقیدے کے پیرو ہیں کہ ہر خیال اور ہر حسی چیز شاعری کے مواد کے طور پر استعمال کیے جانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ لیکن اس معاملے میں ان کو معدودے چند ہیئتوں میں سے انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ سب سے زیادہ مستعمل ہیئت وہ نیم غنائیت اور نیم متاملانہ کلام ہے جس میں خطابت و بلاغت، نفس مضمون کے منطقی بیان، استدلال کے ایک رشتۂ مسلسل اور اس قسم کی تمام چیزوں سے اجتناب کیا جاتا ہے۔ یہ کوئی اتفاقی بات نہیں کہ ہمارے زمانے میں، جب کہ زندگی کو اشیا کی ایک روز افزوں تعداد سے واسطہ پڑتا ہے اور اس کے لوازم کی فہرست طویل سے طویل تر ہوتی چلی جارہی ہے، شاعری میں تمثالوں کی بھرمار روبہ ترقی ہے۔ عصر حاضر کے شاعر کا تمثالوں میں انہماک اس امر کی دلیل ہے کہ وہ آجکل کے منظر، زندگی اور موجودہ صورت حال کے سمجھنے اور سمجھانے اور اس پر قابو پانے کا خواہاں و کوشاں ہے۔

استعارہ اندرونی ہیجان اور تناؤ کی طبعی زبان ہے، کیونکہ وہ اظہار کی ایک کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی شدت کے ذریعے انسان کو یہ قوت بخشتا ہے کہ جو جدید صورت حال ہیجان یا تناؤ کی محرک ہوتی ہے وہ اس کی سطح تک ابھر سکے۔ تمثال یوں کہیے کہ واقعی چیزوں سے ایک طرح کا پیچھے ہٹنا ہے تاکہ آپ ان کو زیادہ مضبوطی سے اپنی گرفت میں لاسکیں۔ لہٰذا ہر کامیاب تمثال حقیقت سے ایک کامیاب مقابلے کی نشانی ہوتی ہے:

"وہ شعرا جن میں زندگی کی حرارت غریزی کا درجہ کم ہوتا ہے کیکڑوں کی طرح
پشتہا پشت تک اپنے پیش روؤں کی اتاری ہوئی کینچلیوں میں اپنے آپ
کو ملفوف رکھتے ہیں۔" لونگسٹن لوز (Livingstone Lowes)

صرف وہ شاعر جس کے اندر زندگی اپنے پورے جوبن پر ہوتی ہے اس کی طاقت رکھتا ہے کہ زمانۂ حال میں رہے، اس کی نت نئے روپ بدلنے والی حقیقتوں سے کشتی لڑے اور ان کو پچھاڑ کر اپنی ہیئت آفریں قوت کا بول بالا کرے۔

تاریخ نہ صرف شاعر کے لیے نت نئی اشیائے محسوس مہیا کرتی رہتی ہے تاکہ وہ انھیں اپنی تمثالوں کے سواد خام کے طور پر استعمال کرے، بلکہ محبت، قوت، فطرت اور اسی قبیل کی بنیادی

حقیقتوں کے بارے میں انسان کے طرزِ عمل کو بدل بدل کر شاعر کو مجبور کرتی ہے کہ ان روایتی اور ابدی موضوعات کے لیے نئی نئی تمثالیں ڈھونڈے۔ نئے موضوع، نئے خیالات، نئے طریقہ ہائے عمل، نئی تمثالیں پیدا کرتے ہیں اور نئی تمثالیں نئے اسالیبِ بیان کا تقاضہ کرتی ہیں۔

شاعرانہ تمثال کا اصلی سرچشمہ حیات پرستی ہے۔ یہ بجا ہے کہ تمثال چیزوں کی روح رواں کو مجسم نہیں کر سکتی۔ لیکن وہ یہ کر سکتی ہے کہ اپنی زندہ قوت اور ہماری ایجابی حسِ انکشاف کے ذریعے ہمیں روح کے وجود کا یقین دلائے اور ہمیں یہ بتائے کہ چیزوں کی ظاہری شکل وصورت کے پردے میں ایک ایسی زندگی ہے جس کی کیفیت کو ہم اپنی آئے دن کی زندگی میں سمجھ نہیں سکتے اور جس کا اندازہ سائنس کے آلات سے بھی نہیں کیا جاسکتا۔ اگرچہ حیات پرستی کا اوائلی دور ختم ہو چکا ہے، شاعری نے اس کی روایت قائم رکھی ہے۔ موجودہ دور میں شاعر کو عام لوگوں کے تخیل سے بہت کم مدد ملتی ہے۔ حیرت انگیز مظاہر و واقعات اتنی کثرت سے انسان کے تجربے میں آتے ہیں کہ وہ اپنی حسِ تحیر قریب قریب کھو بیٹھتا ہے اور اگر اس کے اندر چیزوں کی روح رواں یا جوہر کا کوئی ادراک باقی ہے بھی تو وہ ان کی مادی افادیت کے احساس سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ عقل اور جبلت اس زمانے میں دو مخالف یا کم از کم اجنبی قوتیں ہیں۔ اس لیے شاعرانہ تمثال کو قبولِ عام حاصل کرنے میں مشکل کا سامنا ہوتا ہے۔ آج کل کی شاعری میں دقتِ معنوی، خود سری اور انقباض کی جو خصوصیتیں پائی جاتی ہیں وہ سب غالباً اسی امر کا نتیجہ ہیں۔ مضامین کے معاملے میں عصرِ حاضر کے شاعر کا دائرۂ انتخاب محدود ہو گیا ہے۔ قدیم روایتی موضوع، مثلاً آدم کی جنت سے جلاوطنی، اساطیر الاولین، قومی داستانیں سب بار بار دہرائی ہوئی کہانیاں بن چکی ہیں۔

شکستہ تمثالیں

گزشتہ صدی میں کلاسیکی اور رومانی میں جو تفریق تھی اس کی جگہ اب خالص اور غیر خالص شاعری کی تفریق نے لے لی ہے۔ خالص شاعری کے شعوری ارتقا کا سلسلہ انیسویں صدی کے اواخر کی جمالیاتی تحریک سے آغاز کر کے تمثالیوں (Imagists) اور پاتالیوں (Surrealists) سے گزر کر آیا ہے۔ آج کل یورپ کی شاعری کا دھارا اور بھی بڑھتے ہوئے زور کے ساتھ خالص شاعری کی طرف بہہ رہا ہے۔ اس شاعری کا سرمایہ زیادہ تر تمثال آرائی ہے۔ آج کل کے شعرا اکثر نجی تمثالیں استعمال کرتے ہیں۔ نجی اور ذاتی تمثالوں میں تمیز کی ضرورت ہے۔ ہر تمثال،

سوائے ان روایتی تمثالوں کے جو کسی کلاسیکی اسم صفت اور اس کے اسم موصوف پر مبنی ہوتی ہیں، ایک حد تک ذاتی ہوتی ہیں، ان معنوں میں کہ وہ شاعر کے شخصی تجربے سے ماخوذ ہوتی ہیں لیکن نحوی تمثالیں وہ ہوتی ہیں جن کا تعلق اپنے موضوع کے ساتھ اور نتیجتاً پڑھنے والے کے تجربے کے ساتھ اتنا بعید اور مخفی ہوتا ہے کہ وہ بوجھل معلوم ہوتی ہیں۔ علاوہ بریں نجی تمثال اور نجی علامت دو علیحدہ چیزیں ہیں۔ شاعر اس بات کا مجاز ہے کہ اس کا جی چاہے تو کوئی نجی علامت کام میں لائے۔ لیکن نجی تمثال کا معاملہ جدا ہے، کیونکہ تمثال کے لیے ضروری ہے کہ اس میں کوئی ایسا جذباتی یا حسی مضمون ہو جو شاعر کے تجربے کے باہر بھی موجود ہو۔ یہ مضمون چاہے کتنا ہی غیر واضح ہو، پھر بھی اس سے یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ شاعر اور قاری کے درمیان ایک مشترک رقبے کا کام دے گا۔

ایک درہم و برہم تہذیب کا جواب ایک درہم و برہم نظم نہیں، کیوں کہ تخیل محض ایک آئینہ نہیں ہے، نہ تمثالیں محض ایسے پرتو ہوتی ہیں جو اس میں دکھائی دیتی ہیں۔ تخیل ایک قوتِ عاملہ ہے جس کی مدد سے شاعر حقیقت کا تفحص کرتا ہے اور تمثال شاعر کے ہاتھ میں ایک ایسا آلہ ہے جس سے وہ حقیقت کو حواس کے شیشے میں اتارتا ہے تاکہ اس کا حسبِ دل خواہ مطالعہ کر سکے، چاہے شاعر کی نگاہ دوربین کی طرح دنیائے خارجی کا جائزہ لے رہی ہو اور چاہے وہ ایک خوردبین کی طرح انسان کے اعماقِ قلب کے اسرار و غوامض کا امتحان کر رہی ہو۔ ہماری دنیا، ہمارے نفس ایک بدنظمی و پریشانی کے عالم میں ہیں تو ہوا کریں، شاعر کے تخیل کا کام یہ ہے کہ اس ہنگامۂ ابتری کے موادِ خام سے نظم و ربط پیدا کرے۔

اس معاملے میں علامتی اور تمثالی دبستانوں کا مسلک محلِ نظر ہے۔ ایڈمنڈ ولسن (Edmund Wilson) شاکی ہے کہ علامتی دبستان کے شعرا شاعر اور دنیائے خارجی کے باہمی تعلق کا کوئی واضح نقشہ پیش نظر نہیں رکھتے۔ وہ کہتا ہے:

> "دنیا اور شاعر تمام وقت ایک دوسرے کے علاقوں میں داخل ہوتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے کے اندر نفوذ کرتے رہتے ہیں لیکن علامتی شعرا اتنا بھی نہیں کرتے کہ ان کے باہمی تعلق کو مستقل طور پر قائم رکھیں۔ شاعر کی تمثالوں کی روایات اتنی ہی جلدی اور اتنے ہی قدرتی طور پر بدلتی رہتی ہیں جتنی سرعت کے ساتھ شاعر کے ذہن میں تمثالیں آتی اور جاتی ہیں۔"

تمثالی شاعروں کا رویہ اس کے مخالف قطب پر ہے۔ رابرٹ ہلیر (Robert Hillier) اسے ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے:

> ''مجرد افکار کے مقابلے میں حسی تمثالوں پر اصرار کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک قسم کی مصورانہ شاعری وجود میں آگئی جس میں تصویروں کے سوا کچھ بھی نہ ہوتا تھا۔ یہ تصویریں عام انسانی تجربے کے پس منظر سے غیر متعلق ہونے کے باعث بے معنی ہوتی تھیں۔''

پڑھنے والوں کو محض تصویروں کا ایک سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کے عقب میں کوئی مضمون نظر نہیں آتا۔

ڈلان تھامس (Dylan Thomas) کا تمثالوں کے معاملے میں جو رویہ ہے وہ اسے ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے:

> ''ہر نظم کو تمثالوں کے ایک جمگھٹ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کا مرکز تمثالوں کا ایک خوشہ ہوتا ہے... میرا طریقِ تکلم، جہاں تک میں اس کا جائزہ لے سکتا ہوں، یہ ہے کہ مرکزی تمثال میں سے جو ضمنی تمثالیں ابھرتی ہیں میں ان کو مسلسل طور پر ایک تعمیری شکل بھی دیتا جاتا ہوں اور ساتھ ہی ساتھ انھیں توڑتا پھوڑتا بھی رہتا ہوں۔ مرکزی تمثال بجائے خود تعمیری بھی ہوتی ہے اور تخریبی بھی۔''

اس کے مخالف قطب پر جارج ہربرٹ (George Herbert) کا طریقِ عمل ہے۔ ہربرٹ کی نظمیں ایک مرکزی تمثال کے بیج سے پھوٹتی ہیں اور ایک درخت کی شاخوں کی طرح اس سے نمو پاتی ہیں۔ جسے 'خالص شاعری' کہتے ہیں وہ تمثالوں کے معاملے میں افراط سے کام لیتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) کہتا ہے:

> ''شاعری ایک ایسا جوہرِ لطیف ہے جس میں ہمیں چند نسبتاً کثیف عناصر ملانے پڑتے ہیں تاکہ وہ ایک جیتی جاگتی چیز بن جائے۔ ایک ایسی نظم جو محض تمثالوں کا مجموعہ ہو بلور کے ایک مجسمے کی طرح ہوتی ہے جس سے ہمارے حیوانی حواس ٹھٹھر جاتے ہیں اور ہماری نگاہ ٹھٹکے بغیر آر پار گزر جاتی ہے۔''

یہ کثیف عناصر کیا ہوتے ہیں؟ جذبہ، حسیت اور نثری مطالب۔ آج کل کی 'خالص شاعری' شاعر کے ذاتی احساسات کی کوہ کنی و کاہ برآری ہے۔ شخصی تجربے کی خورد بینی کے ہاتھوں وہ

وسعت، تنوع اور انسانیت کو کھو بیٹھتی ہے۔۔۔ ایسی شاعری جو عقل کے استفسارات اور حسِ اخلاق کے داعیات کو اپنے دائرۂ عمل سے خارج کر دے جذبے اور خلوص سے عاری، تنوع سے خالی اور انسانیت سے بے بہرہ ہوتی ہے۔ وہ ایک مکمل انسان کے پورے عروج تخیل کی قدِ آدم پیداوار نہیں ہوتی۔ ایسی شاعری کی تمثالیں محض آورد اور بھرتی ہوتی ہیں۔ اگر کسی نظم میں اس شاعرانہ فکر کا رشتۂ وحدت نہ ہو جو ہماری فطرت کے عقلی حصے کا صدور و ظہور ہوتا ہے تو اس کی تمثالیں ٹوٹی پھوٹی، اکھڑی اور بکھری بکھری ہوں گی۔ ایسی نظم میں اس وحدت آفریں قوت اور اس جذباتی شدت کا فقدان ہوگا جو خالص ادراکی تمثالوں کو ایک دوسری سے آمیز کرنے اور ان پر ربط و ضبط عائد کرنے کے بارے میں شاعرانہ استدلال کا واحد بدل ہے۔

ایک اچھی نظم کی تمثالوں کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ نظم کی کلی صداقت کو تقویت پہنچائیں، کیوں کہ وہ صداقت اکثر واضح طور پر نظم کے اندر بیان نہیں کی جاتی بلکہ کبھی کبھی تو خود شاعر اس سے واقف نہیں ہوتا۔

تمثالیں ایسی یادیں ہوتی ہیں جو شاعر کے لاشعور سے ابھر کر باہر آتی ہیں۔ کیٹس (Keats) کا قول ہے:

> "شاعری کو ایسا ہونا چاہیے کہ پڑھنے والے کو یہ معلوم ہو کہ خود اس کے بلند ترین خیالات کسی اور کی زبان سے ادا ہو گئے ہیں اور اس کی کسی کھوئی ہوئی یاد کو واپس لا رہے ہیں۔"

اسٹیفن سپنڈر (Stephen Spender) اس موضوع پر یوں رقم طراز ہیں:

> "غالباً یہ کہنا درست ہے کہ شاعری کا آلۂ کار حافظہ ہے، کیوں کہ خود تخیل حافظے کا ایک عمل ہے۔ ہم کسی ایسی چیز کا خیال ذہن میں نہیں لا سکتے جس سے ہم پہلے سے واقف نہ ہوں۔ ہماری صلاحیت تخیل آخر اس امر کی صلاحیت ہی تو ہے کہ ہم کسی گزشتہ تجربے کی یاد کو تازہ کر سکیں اور اس کا اطلاق کسی نئی صورتِ حالات پر کر سکیں۔"

یادیں بنیادی طور پر استعارہ آفریں ہوتی ہیں کیوں کہ وہ ایک صورتِ حالات کے عناصر کو کسی دوسری صورتِ حالات پر منطبق کرتی ہیں۔ کسی نظم میں تمثالوں کے دو طبقے ہو سکتے ہیں۔ ایک وہ جس میں متفرق تمثالیں کسی واحد مضمون سے متعلق ہوتی ہیں اور دوسرا وہ جس میں مضمون

تمثالوں کے ذریعے کسی عمومی صداقت کو پیش کرتا ہے۔ عمومی صداقت سے ہماری مراد وہ صداقتیں تھیں جو سائنس داں یا فلسفی کی تحقیق و دعوے کا موضوع ہوتی ہیں۔ شاعری کی عمومی صداقتیں اپنے جذباتی تاثرات سے پہچانی جاتی ہیں۔

بعض مضامین میں ایک وسیع، عالم گیر اور ہمیشہ قائم رہنے والی دل چسپی و دل پذیری کیوں ہوتی ہے، یونگ (Jung) اس مسئلے کا حل یوں پیش کرتا ہے کہ چند قدیم الاصل تمثالیں ہیں جو ابتدائے آفرینش سے بار بار انسان کے تجربے میں آتی رہی ہیں اور جو اپنے تأثرات انسان کے دماغ کی ساخت پر چھوڑ گئی ہیں۔ چنانچہ ہر انفرادی تجربہ قدرتی طور پر ان کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے۔ یعنی وہ بعض اسالیب تجربہ کی لاتعداد تکراروں کے نقوش ہیں جو ییٹس (Yeats) کے الفاظ میں انسان کے 'حافظۂ عظیمہ' کی لوح محفوظ پر ہمیشہ کے لیے ثبت ہو گئے ہیں۔ یونگ 'نفسیاتی' اور 'بصیرتی' فن میں تمیز کرتا ہے۔ مقدم الذکر اپنا مواد شعور انسانی سے اخذ کرتا ہے۔ موخر الذکر کا مصدر و منبع نفس انسانی کا عقبی رقبہ ہے جو زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہے۔ اس عقبی رقبے کا ایک نام اجتماعی لاشعور ہے۔ یہ اجتماعی لاشعور ایک پراسرار اور اجنبی سرزمین ہے جس میں عجیب الخلقت طاغوتی ہستیاں بستی ہیں۔

گوئٹے (Goethe) کی فاؤسٹ (Faust) کا دوسرا حصہ اور بلیک (Blake) کی نظمیں بصیرتی فن کے نمایاں نمونے ہیں۔ کرسٹوفر کوڈویل (Christopher Caudwell) کے نزدیک چند اجتماعی جذبات ہیں جو انسانوں کے صدیوں کے مشترک تجربات کے پیدا کیے ہوئے ہیں لیکن انفرادی شعور میں اپنی باقیات چھوڑ گئے ہیں۔

شاعرانہ تمثالوں سے ہمیں وہی مسرت حاصل ہوتی ہے جو کسی بھولی ہوئی بات کے یکا یک یاد آ جانے سے یا کسی ہم دمِ دیرینہ کے مدتوں بعد ملنے سے حاصل ہوتی ہے۔ ہمیں یوں لگتا ہے کہ بقول ییٹس ''ہم کسی اور کے قالب میں نئے سرے سے جنم لے رہے ہیں۔'' ہم اپنے ہم جنسوں کے مجموعی تجربات میں شریک ہو کر ان کے ساتھ ایک رشتۂ وحدت کے احساس سے لذت اندوز ہوتے ہیں۔

O

(مغربی شعریات: محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990، ناشر: مجلسِ ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

تخلیقی عمل۔ دیومالا کی بُنت میں

(1)

اسطور یا متھ[1] یونانی زبان کے لفظ مائی تھوس[2] سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم ہے......
"وہ بات جو زبان سے ادا کی جائے" یعنی کوئی قصہ یا کہانی۔ ابتداً اسطور کا یہی تصور رائج تھا لیکن بعد ازاں کہانی کی تخصیص کر دی گئی...... یوں کہ اسطور اس کہانی کا نام پایا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا ان شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔ لیوس سپنس[3] نے اسطور اور مذہب میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مذہب (جس سے اس کی مراد مذہب کا قدیم تصور ہے) اُن رسوم پر مشتمل ہے جو خدا یا دیوتا کی عبادت سے متعلق ہوتی ہیں اور جو اس بابرکت عمل کا تتبع کرتی ہیں جسے ابتداً کسی دیوتا یا مقدس ہستی نے سرانجام دیا تھا۔ دوسری طرف اسطور، دیوتا کے اس عمل کی کہانی کو بیان کرتی ہے، مثال کے طور پر رام لیلا اور دسہرہ کے موقعہ پر جو کچھ ہوتا ہے وہ رام اور سیتا سے منسوب کہانی کے مطابق تو ہے ہی مگر اس کا ڈرامائی حصہ مذہبی رسوم کی ایک صورت ہے جو اسطور کے زمرے میں آتی ہے۔ جس کا صاف مطلب یہ بھی ہے کہ اسطور مذہب سے زیادہ قدیم ہے۔ یہ وہ ابتدائی "تخیل" ہے جو ارتقاء کے کسی مرحلہ پر ایک تخلیقی انکشاف کی صورت میں انسان پر نازل ہوا اور جسے برقرار رکھنے کے لیے اسے مذہبی رسوم خلق کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔

کیسیرر لکھتا[4] ہے کہ منطقی سوچ جن اصول و ضوابط کے تابع ہے وہ اسطوری سوچ سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ عام سوچ کا ڈھب تو یہ ہے کہ کسی شے یا واقعہ کے ادراک[5] کے لیے اسے پورے ماحول سے منسلک کر دیا جائے۔ دوسری طرف اسطوری سوچ میں شے یا واقعہ اپنے تناظر سے کٹ کر سوچ کا محور بن جاتا ہے۔ گویا ارتکاز اسطوری سوچ کا امتیازی وصف ہے اور

شے یا واقعہ سے شدید قربت کا احساس، اِس کا محرک! مثال کے طور پر قدیم انسان پہاڑوں کے کسی سلسلے کے قریب سے گزر رہا ہوتا کہ اچانک قریب ترین پہاڑ کے دہانے سے آگ، دھواں اور لاوا ایک خوفناک دھماکے کے ساتھ اُبل پڑتا اور قدیم انسان کے اندر کا سارا خوف اس پہاڑ کے دہانے پر مرتکز ہو جاتا اور وہ شدید جذباتی تناؤ جنم لیتا جس کا اخراج اس پہاڑ کو دیوتا یا اُسر کی صورت میں نشان زد کرنے پر ہوتا۔ کچھ عرصہ تک تو لمحاتی کیفیت سے پیدا ہونے والے اس دیوتا یا اُسر کے ساتھ وہ خوف یا توقع وابستہ رہتی جس نے ارتکاز کے عمل کو شدید کیا تھا، لیکن پھر آہستہ آہستہ خوف یا توقع ذہن سے محو ہو جاتی اور دیوتا یا اُسر اپنی قائم بالذات حیثیت میں سانس لینے لگتا۔ چنانچہ کیسیرر کا یہ خیال اس بات کی توثیق کرتا ہے کہ اسطور آفرینی ایک خالص تخلیقی عمل ہے جو منطقی سوچ کے عمل سے قطعاً مختلف ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اسطور آفرینی وہ پہلا تخلیقی عمل ہے جو اپنی قوت اور پرواز میں آرٹ اور شاعری کے تخلیقی عمل کا ہم پلہ قرار پا سکتا ہے۔ وجہ یہ کہ شاعری اور آرٹ کی طرح اسطور آفرینی بھی انسان کی اُس تخلیقی جست کا نتیجہ تھی جو اس نے جبلی سطح سے آرکی ٹائپل[7] سطح کی طرف لگائی اور جس نے اسے حیوان کی تنگ اور حسیات کے تابع فضا سے باہر نکال کر تخیل کی اس فضا میں لا کھڑا کیا جو انسانی آزادی کی طرف ایک نہایت اہم قدم تھا (اس کا ذکر آگے آئے گا) فی الحال یہ دیکھیے کہ اسطور آفرینی کی فضا سے پہلے انسان نے لاکھوں برس تک جنگل کی اُس نیم تاریک فضا میں زندگی بسر کی تھی جہاں جبلت کا مکمل راج تھا۔ جبلت اس جملہ اقدامات کی محرک تھی۔ اُسے مفید اشیاء کی طرف راغب کرتی اور مضر اشیاء سے گریز اختیار کرنے پر اکساتی تھی۔ بحیثیت مجموعی یہ وہ دور تھا جس میں ابھی انسان نے خود کو اپنے ماحول سے جدا نہیں کیا تھا۔ وہ نباتاتی سطح سے تو اوپر اٹھ آیا تھا لیکن حیوانی سطح نے اُسے اپنے شکنجے میں پوری طرح کس رکھا تھا۔ اس زمانے میں ایک بھیانک خوف اس پر ہر لحظہ مسلط رہتا۔ اسے اپنے چاروں طرف ایسے مظاہر نظر آتے جو اس پر ہیبت سی طاری کر دیتے مثلاً بادل کی گرج، آتش فشاں پہاڑ، زلزلے، ہوا کے طوفان وغیرہ۔ بعد ازاں وہ اس پُراسرار غیر مرئی قوت[8] کو بھی محسوس کرنے لگا جو ہر شے میں رواں دواں تھی اور جس میں وہ خود بھی دوسری اشیاء کی طرح مقید تھا۔ قدیم انسان کے ہاں مانا[9] کے وجود کا یہ ادراک لاشعوری سطح پر ہوا اور جب اس نے ارتقاء کے سفر میں ایک اہم قدم اٹھالیا تو بھی یہ تصور ایک قدیم ذہنی اور احساسی متحجر[10] کی طرح اس کے ساتھ چپکا رہا۔ حد یہ کہ تصور میں ہمہ اوست کا تصور بھی دراصل "مانا"[11] کے تصور ہی کی صدائے بازگشت تھا۔

قدیم انسان کے ہاں ''مانا'' کا یہ تصور ایک طویل عرصہ تک قائم رہا مگر پھر آہستہ آہستہ اس کی فطری توانائی کم ہونا شروع ہوئی اور قدیم سوسائٹی کے بطون میں وہ خلا پیدا ہو گیا جو ہمیشہ ایک تندو تیز طوفان کا پیش خیمہ ثابت ہوا ہے۔ تخلیقی عمل کا عام انداز بھی یہی ہے کہ پہلے زندگی پامال کھائیوں میں لڑھکتی ہے اور رسم و رواج کے ایک گھسے پٹے پیٹرن میں ڈھل کر بوجھل اور آہستہ خرام ہوتی ہے اور تب یکا یک اس کے اندر وہ خلا جنم لیتا ہے جو تخلیق کی طرف ایک اہم قدم ہے۔ قدیم انسان کی زندگی میں جب یہ خلا پیدا ہوا تو اس کا ردِ عمل بھی ناگزیر تھا۔ معاً اس کے اسلوبِ حیات میں جو جنگل سے پوری طرح ہم آہنگ اور ''مانا'' یا اسرار کا گہوارہ تھا، آوارہ خرامی کے مسلک کا اضافہ ہوا اور اس مسلک نے خوشہ چینی کے قدیم مسلک سے متصادم ہو کر ایک بگولا صفت ہیجان پیدا کر دیا۔ یہ ہیجان اس طوفان کے مماثل تھا جسے روایت میں طوفانِ نوحؑ کا نام ملا ہے، اور جس کے مسلسل اضطراب اور خروش نے بالآخر اشیاء اور مظاہر کی تمام صورتوں کو ملیا میٹ کر کے بے ہیئتی کی ایک ایسی فضا پیدا کر دی جو تخلیقی جست کے لیے محرک اول ثابت ہوئی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ جست ''من و تو'' کے رشتے کا ادراک تھا اور اس سے انسان کو پہلی بار اپنی ذات اور اردگرد کی دنیا میں ایک گہرے فرق کا احساس ہوا۔

علم الانسان نے قدیم انسان کے اس دور کو مذہب الارواح[12] کا زمانہ قرار دیا ہے یعنی وہ زمانہ جب اس نے اپنے علاوہ دوسری تمام جاندار اور بے جان اشیاء کو بھی ''روح'' تفویض کر دی، لیکن دراصل اس دور کے بھی دو حصے تھے۔ پہلا Animitism کا زمانہ اور دوسرا خالص مذہب الارواح کا دور۔ مقدم الذکر قدیم انسان کا وہ رجحان تھا جس کے تحت اس نے پہلی بار اپنے اردگرد بکھری ہوئی اشیاء کے بارے میں یہ تصور قائم کیا کہ ان میں سے ہر ایک اسی طرح زندگی کی حامل ہے جس طرح وہ خود۔ چنانچہ درخت، پہاڑ، چٹان، دریا وغیرہ۔ ان سب کو ''زندہ'' متصور کیا جانے لگا۔ اس کے بعد خالص ''مذہب الارواح'' کا دور آیا جس میں اس نے یہ تصور قائم کیا کہ ان میں سے ہر بے جان اور جاندار شے کی ایک الگ ''روح'' بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جنگل کا طویل دور تو لامتناہی اندھیرے کا دور تھا جس میں تضادات کا احساس تک موجود نہیں تھا، لیکن جب قدیم انسان جنگل سے باہر کی وسیع اور کشادہ دنیا سے آشنا ہوا تو اچانک اس کے اور خارج کی دنیا کی مابین ''من و تو'' کا رشتہ استوار ہو گیا۔ چنانچہ پہلے اس نے خارجی اشیاء کو اپنی ''برادری'' میں شامل کیا جس کا مطلب یہ ہے کہ اسے اپنی ذات اور

خارج کی دنیا میں کوئی خلیج نظر آئے گی جسے اس نے پاٹنے کی کوشش کی۔ اس کے بعد اس نے خارج کی ہر شے کو ایک الگ ''روح'' تفویض کر کے اس کی منفرد حیثیت پر مہر تصدیق ثبت کر دی۔ چنانچہ یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ ''مذہب الارواح'' کا دور تفریق اور تضاد[13] کی ابتدا کا دور تھا اور قدیم انسان کی زندگی میں دوئی کے ادراک کی پہلی اہم کاوش اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ قدیم انسان نے جنگل کی زندگی سے میدان کی زندگی کا پیوند جوڑ لیا تھا جس کے باعث اسے دن اور رات کے فرق کا شدت سے احساس ہوا تھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ جنگل میں انسان مکھیوں کے چھتے کی سی اجتماعی زندگی بسر کرتا تھا۔ یہ ایک ایسا اسلوبِ حیات تھا جس کے تحت تمام افراد مل جل کر رہتے تھے اور ''انفرادیت'' کے تصور سے آشنا تک نہیں تھے۔ چنانچہ اس زمانے میں ''مانا'' کا تصور ہی وجود میں آ سکتا تھا جس میں تفریق اور تضاد کی کوئی گنجائش نہ تھی، لیکن جب انسان جنگل کے علاوہ میدان سے بھی آشنا ہوا تو اُس کی اجتماعی زندگی میں آوارہ خرامی کے بُعد[14] کا اضافہ ہوا اور آوارہ خرامی فرد کی انفرادیت کا پہلا سنگ میل ہے۔ یہ نہیں کہ قدیم انسان کے ہاں انفرادیت کا یہ رجحان ذہن کی سطح پر بیدار ہوا بلکہ فقط اس قدر کہ جب اس کی اجتماعی زندگی کے اشتراکی اسلوب میں دراڑیں سی نمودار ہوئیں اور شخصی جائیداد وجود میں آنے لگی تو وہ ازخود اپنی ذات کو دوسروں سے ممیز کرنے کی طرف راغب ہوتا چلا گیا۔ ''قبل از فلسفہ'' کے مصنفین نے مذہب الارواح کے اس دور کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس دور کا انسان ماحول سے خود کو جدا مانتا ہی نہیں تھا بلکہ اس کی جملہ اشیاء کو اپنی برادری میں شامل سمجھتا تھا۔ چنانچہ وہ ماحول کو آج کے عام آدمی کی طرح IT کہہ کر نہیں بلکہ Thou کہہ کر مخاطب کرتا تھا۔[15] اسی طرح یونانی مصنفہ ڈورتھی لی نے لکھا ہے[16] کہ قدیم قبائل میں فرد نیچر کے ساتھ وصال کا خواہاں نہیں کیوں کہ وصال کی خواہش ہمیشہ اس بات پر دال ہوتی ہے کہ طالب اور مطلوب میں کوئی خلیج حائل ہے۔ قدیم انسان تو خود کو ہمہ وقت نیچر سے ہم کنار محسوس کرتا ہے، چنانچہ وہ لکھتی ہے کہ قدیم انسان پہلے ہی نیچر کی آغوش میں ہمک رہا ہے، اس لیے ''نیچر اور انسان'' کی ترکیب ہی محلِ نظر ہے۔

مذہب الارواح کے ان ماہرین کے یہ خیالات قابلِ قدر ہیں لیکن میرا یہ خیال ہے کہ ان ماہرین نے مذہب الارواح کے امتیازی وصف کو نمایاں کرنے کے بجائے اُس ''کیفیت'' کو زیادہ اجاگر کیا ہے جس میں سے مذہب الارواح نے جنم لیا تھا۔ اوپر یہ کہا جا چکا ہے کہ مذہب الارواح

سے قبل ''مانا''[17] کا وہ تصور رائج تھا جو ''ہمہ اوست'' کی ایک صورت تھی اور جس کے تحت قدیم انسان اپنے اور ماحول کے درمیان کوئی فرق قائم ہی نہیں کرتا تھا۔ بعد ازاں جب مذہب الارواح کا دور آیا تو بھی قدیم انسان کے ہاں ماحول سے ہم آہنگ رہنے کا یہ رجحان ایک پس منظر کے طور پر موجود رہا۔ چنانچہ جب ماہرین، مذہب الارواح کے دور میں انسان اور نیچر کی ہم آہنگی کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات اصولی طور پر تو غلط نہیں تاہم یہ کسی طور پر بھی اس دور کا امتیازی نشان قرار نہیں پا سکتی بلکہ صرف ایک گزرے ہوئے دور کی باقیات ہی میں شمار ہو سکتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مذہب الارواح کے دور کا امتیازی وصف ماحول سے ہم آہنگ ہونے کا رجحان نہیں تھا، لیکن ماحول سے خود کو الگ کر کے دیکھنے کا وہ میلان تھا جسے ''من وتو'' کے رشتے کا نام دینا چاہیے۔ یکایک انسان پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ وہ خارج کی دنیا سے الگ ایک اپنا وجود رکھتا ہے تو پھر خارج کی دنیا کیا ہے؟ یہ ایک نہایت اہم سوال تھا جو دوئی کے احساس سے پیدا ہوا اور جسے حل کرنے کے لیے قدیم انسان نے اُس محدود علم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جو اس کی اپنی ذات کے تجربات سے اسے حاصل ہوا تھا۔ اس نے سوچا کہ وہ خود ''زندہ'' ہے، اس لیے لامحالہ دنیا کی ہر شے بھی اسی طرح ''زندہ'' ہوگی پھر اس نے سوچا کہ اس کے اندر ''روح'' موجود ہے اس لیے لامحالہ دنیا کی ہر شے میں ایک ''روح'' موجود ہوگی۔ گویا قدیم انسان کے لیے ''من وتو'' کا سوال ہی سب سے اہم سوال تھی اور اسے حل کرنے کی کاوش ہی میں اس نے وہ سارا تخیلی نظام خلق کیا جسے ہم آج اسطور یا دیومالا کے نام سے جانتے ہیں۔

تضادات کا ادراک مذہب الارواح کے دور کا ممتاز ترین پہلو تھا، چنانچہ اس دور میں انسان نے اول اول روشنی اور تاریکی میں فرق قائم کیا اور پھر اس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے وہ ہر محیر العقول واقعہ کی توضیح پیش کرتا چلا گیا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دور کی ابتدا ہی میں اسے مرد اور عورت کے جنسی فرق کا احساس ہوا، نیز وہ بیج اور پودے کے رشتے کو ایک نئے زاویئے سے دیکھنے لگا۔ یہ سوال کہ آیا وہ پہلے مرد اور عورت کے فرق سے آشنا ہوا اور پھر اس شعور کی روشنی میں زراعت کے نظام کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا یا بیج کے زمین کے نیچے جانے اور پھر پودے کی صورت میں پھوٹ آنے کے عمل نے اسے جنسی فعل اور بچے کی پیدائش کے باہمی ربط کا راز بتایا، موجودہ بحث سے خارج ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ اس دور میں اِن دونوں کے فرق سے آشنا ہوا۔ نیز اُسے اس بات کا علم ہو گیا کہ ہر شے کی ایک ضد ہے اور جب شے اور اس

کی ضد آپس میں ملتی ہیں تو ایک نئی ہستی وجود میں آجاتی ہے۔ یہی وہ کلید تھی جس کی مدد سے اس نے ان تمام زنگ آلود تالوں (سوالوں) کو کھولنے کی کوشش کی جو ایک عرصۂ دراز سے بند پڑے تھے۔

بات کو سمیٹیں تو یہ نتیجہ برآمد ہوگا کہ قدیم انسان احساسی سطح پر ایک بے حد پُر اسرار "قوت سے آشنا تھا جو اس کے ماحول میں پوری طرح رچی بسی ہوئی تھی۔ گویا یہ وہ زمانہ تھا جس میں ابھی قدیم انسان نے باغ جنت (جنگل) سے کوئی قدم باہر نہیں رکھا تھا اور آدم کی طرح جنت کی محیط و بسیط وحدت کا علم بردار تھا۔ لیکن پھر دیکھتے دیکھتے آدم ہی کی طرح وہ دو حصوں میں بٹ گیا۔ دوئی وجود میں آگئی۔ روشنی اور تاریکی مرد اور عورت، زمین اور آسمان کا تضاد اُس کے حواس پر مسلط ہونے لگا اور حواس کے ذریعے اس کے باطن کے کمپیوٹر میں ٹپکنے لگا اور پھر یکا یک ایک مرتب اور مدون صورت میں ڈھل کر یوں باہر آگیا کہ تخلیق کی کہانی تصویری پیکروں کی زبانی بیان ہونے لگی۔ یہ اساطیر کی ابتدا تھی۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو قدیم انسان کے ہاں تضاد اور تفریق کے شعور ہی نے وہ زمین ہموار کی جس سے پہلی تخلیقی جست وجود میں آئی۔

(2)

اسطور آفرینی، ایک نہایت لطیف خلاّقانہ کاوش تھی جس کے ذریعے قدیم انسان نے کائناتی سطح پر ہی نہیں، مظاہرِ فطرت اور معاشرے کی سطح پر بھی تخلیقی عمل کا ایک سانچہ دریافت کرلیا۔ مختصراً یہ سانچہ کچھ یوں تھا کہ "ایک" کے اندر دوئی کی پیدائش کے باعث ایک ایسا بگولا صفت طوفان آجاتا ہے جس کے نتیجے میں ہر شے بے رنگ اور بے ہیئت ہو کر رہ جاتی ہے اور عین جس وقت تمام سابقہ صورتیں معدوم ہوجاتی ہیں یعنی جب کچھ باقی نہیں رہتا تو اس سے "ایک" دوبارہ پھوٹ نکلتا ہے، لیکن اس طور کہ دوئی کے باعث اس میں جو غلاظت اور گناہ کا عنصر داخل ہو گیا تھا، اب باقی نہیں رہتا اور "ایک" پہلے سے بھی زیادہ ارفع اور پوتر ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن اساطیر کو لیجیے جو تخلیقِ کائنات کے واقعہ کو بیان کرتی ہیں۔ قدیم انسان کے سامنے کائنات کا معمہ اسی طرح موجود تھا جس طرح آج کے انسان کے سامنے ہے اور وہ اس کی ماہیت دریافت کرنے کی طرف بھی اسی طرح مائل تھا جیسے کہ وہ آج ہے۔ عام زندگی میں تو اس سوال کے وجود سے وہ آشنا تک نہیں تھا، لیکن اس کے سائیک[18] میں یہ سوال ایک نمایاں طلب کی حیثیت میں ابھر آیا تھا۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ قدیم زمانے کے قریب قریب ہر ملک میں کائنات کی ابتدا سے متعلق کوئی نہ کوئی اسطور ضرور موجود رہی ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ ابتدا تخلیق کائنات سے متعلق اسطور کسی

ایک مرکزی مقام (ان کا اشارہ مصر کی طرف ہے) میں پیدا ہوئی مگر پھر صدیوں پر پھیلے ہوئے زمانے میں چاروں طرف پھیل گئی۔ ممکن ہے ایک حد تک یہ اندازہ درست ہو لیکن جب ہم کائنات کی تخلیق کے بارے میں قدیم انسان کے تجسس کو اس کی سائیکی کی ایک طلب قرار دیں تو اس سے متعلق اساطیر کا اپنے اپنے طور پر مختلف ممالک میں پیدا ہونا بعید از امکان نظر نہیں آئے گا۔ بہر حال صورت چاہے کوئی بھی کیوں نہ رہی ہو۔ اس بات سے انکار نہیں کہ کائنات کی تخلیق سے متعلق ان اساطیر میں ایک بڑی حد تک مماثلت موجود ہے گو مختلف ممالک کے خاص حالات کے باعث ان کے رنگوں میں تنوع کا احساس بھی ہوتا ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا) بحیثیت مجموعی ان میں سے ہر اسطور کے متعدد حصے ہیں۔ پہلا حصہ ابتدائی بے ہیئتی سے متعلق ہے اور دوسرا تخلیق کائنات کے "واقعہ" سے اس کے بعد طوفان کا ذکر ہے اور پھر کائنات کی از سر نو تخلیق کی طرف اشارہ ہے۔ یہ گویا ناموجود سے موجود کے جنم لینے کا ایک عمل ہے مگر اس میں ایک نئی معنویت اور سطح بھی پیدا ہوئی ہے۔ جب موجود کو ایک طوفان کی زد میں دکھا کر اس سے ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کی داستان بیان کردی گئی ہے۔ درمیان کی بعض کڑیاں کچھ زیادہ وا ہیں لیکن انھیں بآسانی مرتب کیا جاسکتا ہے۔

تخلیقِ کائنات سے قبل کی حالت کے بارے میں تقریباً تمام اساطیر متفق ہیں۔ مثلاً مصر میں اس کیفیت کو قدیم آبی یک رنگی (نون [19])، ایک عالمِ ہُو (خو [20])، بے پایاں تیرگی (کوک [21]) اور اخفا (عمون [22]) کا آمیزہ قرار دیا گیا ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی تخلیق سے قبل ایک بے کراں اندھیرا اور بے ہیئتی کی فضا مسلط تھی۔ قبل از فلسفہ [23] کے مصنفین نے اس فضا اور پرانا عہد نامہ میں بیان کردہ تخلیق سے پہلے کی فضا میں مماثلت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ مثلاً پرانا عہد نامہ میں مرقوم ہے کہ:

"زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا اور خدا کی روح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی۔"

مگر دوسرے ممالک اور قوموں کی اساطیر میں بھی تخلیقِ کائنات سے پہلے کی فضا اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ مثال کے طور پر ساتویں صدی قبل مسیح کے شام اور بابل میں "تخلیق" کے بارے میں جو کہانی بہت عام ہوئی اس کا ابتدائی حصہ کچھ یوں ہے:

ایک وقت تھا جب ابھی آسمان کو کوئی نام نہ ملا تھا۔

اور نیچے زمین کا بھی کوئی نام نہیں تھا۔

چاروں طرف گھراؤ تھا اور چیختا ہوا سمندر
ابھی کوئی کھیت نہ بنا تھا
کوئی دیوتا وجود میں نہ آیا تھا

جارج اے بارٹن[24] نے بابل کی اس اسطور اور پرانے عہد نامہ کی کہانی میں مماثلت دریافت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دونوں کہانیوں میں تخلیقِ کائنات سے پہلے ''پانی ہی پانی'' تھا جسے یہودیوں نے عمق[25] کا نام دیا اور اہل بابل نے سمندری بلا طائی حامطہ کا۔

ممکن ہے یہودیوں کے تصورات میں بابل اور مصر دونوں کے اثرات موجود ہوں کیوں کہ شنار ان کا آبائی وطن تھا اور وہ ایک طویل عرصہ مصر میں بھی رہے تھے لیکن جب ان ممالک کے علاوہ بھی تخلیق کائنات سے متعلق اساطیر میں اسی سے ملتی جلتی فضا موجود ہے تو ماننا پڑے گا کہ جب مختلف اقوام ''اجتماعی لاشعور'' میں اتر کر ''ابتدا'' کے بارے میں تصورات قائم کرتی ہیں تو ان تصورات میں مماثلت کا پایا جانا ناگزیر ہے۔ وجہ یہ کہ اجتماعی لاشعور کی سطح پر تمام قومیں بلکہ تمام انسان ''ایک'' ہو جاتے اور اپنے بنیادی نسلی تجربے ہی سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ اس تجربے کا حیاتیاتی پہلو خاص طور پر قابلِ غور ہے۔ وہ یوں کہ بچہ دنیا میں وارد ہونے سے پہلے ایک طویل عرصہ رحم مادر میں گزارتا ہے جو اندھیرے، پانی اور بے ہیئتی کی ایک پوری کائنات ہے۔ کچھ عجب نہیں کہ جس فضا سے وہ خود تخلیق ہوا، اُسی کا پَرتو اسے کائنات میں بھی نظر آیا۔ بہر حال اسطور کے ضمن میں اخذ و اکتساب کا رجحان (ہر چند کہ ایک حد تک ضرور موجود تھا) اس قدر اہم نہیں جتنا اس حقیقت کا ادراک کہ اسطور آفرینی غواصی کے عمل کی منت کش ہے۔ اسی لیے جب بھی کسی قوم نے اپنے اندر غوطہ لگا کر تخلیق کائنات کے عمل کا تصور قائم کیا تو اسے وہی کچھ نظر آیا جو دوسری قوموں کو نظر آیا تھا۔ چناں چہ اگر ''تخلیق'' سے قبل کی فضا کے بارے میں اہل مصر، اہل بابل اور یہودی ایک ہی طرح سوچتے ہیں تو یہ ایک قدرتی بات ہے۔ مزید دیکھئے کہ ہندوؤں کے ہاں بھی کائنات کے وجود میں آنے سے پہلے کی فضا اسی طور پر بیان ہوئی ہے مثلاً تارا چند لکھتا ہے:

''ویدک لٹریچر کے مطابق - ابتدا موجود اور ناموجود دونوں نہیں تھے،
ایک سیاہ خلا تھا جس میں ''ایک'' سانس لیتا تھا۔''

یا

''پانی ہی پانی تھی جس پر سنہری بیضہ تیر رہا تھا۔ ''ایک'' اس بیضے میں

داخل ہوا اور برہم کی صورت میں نمودار ہو گیا۔[26]

اپنشدوں کے مطابق ابتدا گہری تاریکی کا راج تھا اور اس تاریکی میں بجز پانی اور کوئی شے نہیں تھی۔ اس پانی نے برہم کو پیدا کیا اور برہم نے پرجاپتی کو۔ بعد ازاں تمام سُر اور اسُر، مرد اور عورتیں، مادہ اور زندگی...... ان سب کو پرجاپتی ہی نے بنایا۔ اس بات کو یوں بھی بیان کیا گیا ہے کہ ابتدا میں صرف آتما تھی جو پانیوں سے پیدا ہوئی، جس نے پانیوں سے پہلے کی ایک صورت کو جنم دیا، پھر باطن کے خفیہ معبد میں داخل ہوئی اور ہست کے اندر سے جھانکنے لگی۔[27]

بہر کیف تخلیق کائنات سے پہلے کی فضا کے بارے میں جملہ اساطیر اس بات پر متفق ہیں کہ ابتدا میں پانی ہی پانی تھی، کوئی شے تخلیق نہیں ہوئی تھی اور ایک عالم ہو کی کیفیت پوری طرح مسلط تھی۔ بے ہیئتی کی اس فضا سے رنگوں اور تہوں کی حامل ایک پوری کائنات وجود میں آ گئی۔ مگر کیسے؟

تخلیقِ کائنات کا عمل مختلف اساطیر میں مختلف کہانیوں کی مدد سے بیان ہوا ہے اور ان میں سے ہر کہانی اُس ملک کے جغرافیائی حالات سے متاثر نظر آتی ہے جس میں اس نے جنم لیا۔ بعض امور میں اشتراک بھی ہے کیوں کہ وہ انسان کے بنیادی اور اجتماعی مشاہدے سے متعلق ہیں۔ مثلاً دیکھنے کی بات ہے کہ جب تند و تیز برکھا ہو رہی ہو تو یوں لگتا ہے کہ جیسے چاروں طرف پانی کے سوا اور کچھ باقی نہیں رہا، لیکن یکا یک بارش تھم جاتی ہے، بادل غائب ہو جاتے ہیں اور زمین اور آسمان جو بارش کے دوران یکجا سے ہو گئے تھے، اب ایک دوسرے سے جدا نظر آنے لگتے ہیں۔ کچھ عجب نہیں کہ عام زندگی کے اس مشاہدے نے قدیم انسان کے باطن میں داخل ہو کر تخلیقِ کائنات کے عمل کو اس سے ملتی جلتی صورت تفویض کر دی۔ بابل اور شنار کا خطہ ہمیشہ سے بارانی طوفانوں کی زد میں رہا ہے اور اس لیے وہاں زمین اور آسمان کا بارانی طوفان کی یک رنگی سے باہر آ کر اپنی الگ الگ حیثیت کا مظاہرہ کرنا بھی ایک عام سی بات ہے۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر فطری نہیں تھا کہ اس مشاہدے کے زیر اثر اہل بابل کی اساطیر میں تخلیق کائنات کا عمل یوں بیان ہوا کہ سمندر کا پانی یکا یک دو حصوں میں بٹ گیا۔ ایک حصہ آسمان بن گیا اور دوسرا زمین اور درمیان میں خالی فضا آ گئی (آسمانی سمندر کا تصور یہودیوں کے ہاں بھی رائج تھا) مصر کی اساطیر میں سمندر کے یوں دو حصوں میں بٹ جانے کا تصور موجود نہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مصر میں بارش نہیں ہوتی اور اہل مصر کے ہاں ایک بیکراں، تند و تیز بارانی طوفان کا تصور ناپید ہے اور اگر کہیں ایک آدھ اشارہ آیا بھی ہے تو یہ باہر کا اثر ہے۔ مصر میں عام مشاہدہ کی بات یہ تھی کہ

رات تمام امتیازات کو مٹا دیتی تھی اور ہر مظہر پانی کے سمندر میں نہیں بلکہ تاریکی کے سمندر میں ڈوب جاتا تھا۔ یہ گویا نراج کی ایک صورت تھی، لیکن پھر جب دوسرے روز سورج طلوع ہوتا تھا تو تنظیم اور انتشار میں نیز آسمان اور زمین میں ایک حدِ فاصل سی قائم ہو جاتی تھی۔ چنانچہ اہل مصر کی اساطیر میں سورج کے منفرد عمل نے تخلیقِ کائنات کے تصور کی تعمیر پر یقیناً اپنا پَرتو ڈالا۔ یوں بھی طلوع آفتاب کے منظر ہی نے (جیسے سورج پہاڑ پر ٹھوڑی ٹکائے کھڑا ہو) مصریوں کے ہاں تخلیقِ کائنات کو ایک پہاڑی کے روپ میں پیش کیا اور بعد ازاں اسی پہاڑی کو اہرام مصر میں متشکل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ایک بات اور بھی ہے۔ مصریوں کی زندگی میں دریائے نیل کے سیلاب اور فصل کی کاشت میں ایک گہرا تعلق تھا کیوں کہ فصل اسی زمین پر کاشت ہو سکتی تھی جس پر نیل کا سیلاب زرخیز مٹی بچھا دیتا تھا۔ نیل میں ہر سال ایک خاص وقت پر سیلاب آتا ہے، جس سے ہر طرف پانی ہی پانی نظر آنے لگتا ہے۔ پھر جب چند روز کے بعد پانی خشک ہونے لگتا ہے تو سب سے پہلے پانی میں سے چھوٹے چھوٹے ٹیلے نمودار ہوتے ہیں۔ قیاس غالب یہ ہے کہ اس عام مشاہدے نے بھی مصریوں کے ہاں تخلیق کے معمے کو حل کرنے کی کوشش میں مدد دی اور ان کی اساطیر میں یہ تصور در آیا کہ کائنات کی تخلیق سب سے پہلے ایک مقدس ٹیلے یا پہاڑی کی صورت میں ہوئی، بہرحال طلوع آفتاب کا منظر اور نیل کے سیلاب سے اولین خطہ، زمین کا نمودار ہونا...... ان دونوں باتوں نے مصریوں کے ہاں تخلیقِ کائنات کا وہ تصور ابھارا جو تنظیم کے انتشار اور آسمان کے زمین سے متمیز ہونے کی ایک صورت تھی۔

یہ تھا تخلیقِ کائنات کے تصور پر جغرافیائی اثرات کا نتیجہ! اب دیکھئے کہ بعض اساطیر میں حیاتیاتی سطح کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر قدیم انسان ہر روز دیکھتا کہ جانور یا انسان کے جسم سے ایک ویسا ہی جانور یا انسان تخلیق ہو جاتا، یا پرندہ انڈے میں سے نمودار ہو جاتا۔ چناں چہ اس نے کائنات کی تخلیق کو بھی ایک ویسا ہی عمل قرار دے لیا۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس نے شعوری طور پر اس خالص حیاتیاتی عمل کو سامنے رکھ کر اساطیر کو بُنا بلکہ صرف یہ کہ جب اس کے اندر سے اساطیر نے جنم لیا تو ان کی بُنت میں حیاتیاتی سطح کا وہ عام مشاہدہ بھی شامل تھا۔ مثال کے طور پر رگ وید کے پُرش شوکت[28] میں یہ بات مذکور ہے کہ دیوتاؤں نے بڑے دیو کے جسم سے کائنات اور اس کے مظاہر کو خلق کیا...... چاند کو اس کے ذہن سے، سورج کو اس کی آنکھ سے دیوتاؤں کو اس کے سانس سے، نیز برہمن کو اس کے منہ، کھشتری کو

اس کے بازوؤں، ویش کو اس کی رانوں اور شودر کو اس کے پاؤں سے بنایا..... یا کائنات ایک انڈے کی طرح تھی جس کا نام 'برہمانڈ' تھا۔ اس انڈے کے بائیس حصے تھے جن میں زمین ساتواں حصہ تھی۔ زمین کے اوپر چھ آکاش تھے اور نیچے سات پاتال تھے وغیرہ۔ نیز پرجاپتی ایک ایسا کائناتی انڈہ ہے جسے وہ خود ہی سیتا ہے، خود ہی اسے زرخیز بناتا اور پھر خود ہی ایک عالم رنگِ بُو کا روپ دھار کر اس سے باہر نکل آتا ہے۔ جسم کے مختلف حصوں سے کائنات کی تخلیق کا یہ عمل ماں کے تن سے بچوں کی پیدائش کے عمل سے مشابہ ہے اور پرجاپتی کا خود کو سینا اور پھر اس سے باہر آجانا تخلیقی عمل میں دوجنسیت[29] کے مرحلے کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ خود رگ وید میں تخلیق کائنات کے عمل کو یا تو جنسی فعل قرار دیا گیا ہے یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جو جنسی فعل ہی کی طرف ذہن کو متوجہ کرتے ہیں مثلاً:

ابتدا میں اس پر ترشنا کا نزول ہوا

وہ بیج تھا جو ذہن سے پیدا ہوا

تولیدی قوت نے دوسری قوتوں کو زرخیز بنایا۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ ہندوستانی تہذیب میں ہمیشہ سے زرخیزی کے متون[30] کے اثرات بہت قوی رہے ہیں جو زبان ہی نہیں، عام زندگی، مذہب اور فلسفے میں بھی مشاہدہ کیے جاسکتے ہیں۔ اساطیر بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں۔ یہ سب کچھ نیم بارانی خطے کے اثرات کا نتیجہ بھی قرار پاسکتا ہے جہاں پودوں، پرندوں، حیوانوں اور انسانوں کے ہاں افزائشِ نسل کا رجحان تیز اور عالم گیر ہوتا ہے۔ چنانچہ بیج سے بیج، بیضے سے بیضے اور انسان سے انسان تک کا سفر ایک ایسا دائرہ نظر آتا ہے جس میں جنسی فعل ہی سب سے بڑا کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر ہندوستانی دیومالا میں کائنات کی تخلیق کا عمل جنسی عمل کے مماثل قرار پایا ہے تو بات پوری طرح سمجھ میں آتی ہے۔

ہندوستان، بابل اور نینوا کی تہذیبوں میں اس اعتبار سے ایک گہری مماثلت تھی کہ وہ بارانی طوفانوں کی زد میں ہونے کے باعث ایک ایسی فضا میں پروان چڑھیں جس میں مہیب قوتوں اور طوفانی ریلوں کے سامنے انسانی مساعی بالکل معمولی اور ہیچ نظر آتی تھیں اور یہ ایک عام سا قاعدہ ہے کہ جب انسان کو کسی مہیب یا خطرناک شے کا سامنا ہو تو وہ گروہ یا انبوہ کی

صورت میں اس کا مقابلہ کرنے کی کوشش کرتا ہے نہ کہ فردِ واحد کی حیثیت میں۔ چناں چہ ایسی صورت میں جو تہذیب وجود میں آتی ہے اس میں سماج، فرد پر غالب ہوتا ہے، دل چسپ بات یہ ہے کہ ہندوستان، بابل اور نینوا کی تہذیبوں میں فرد کے مقابلے میں سماج کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اسی لیے ان ممالک میں کائنات کے بارے میں جو تصور عام طور سے رائج ہوا وہ ایک ایسے معاشرے یا ریاست کا تصور تھا جس میں افراد مل جُل کر کام کرتے تھے۔ تخلیقِ کائنات کی کہانی بھی اِس خاص رجحان سے متاثر ہوئی۔ اوپر ہندوستانی دیومالا کا ذکر ہوا، بابل کی دیومالا میں بھی خاندان کی نشو ونما کا عمل ہی زیادہ اہم تھی۔ مثلاً یہ واقعہ کہ ابتدا میں آبی نراج کی سی کیفیت تھی جس میں سے دو دیوتا[31] لاہمو اور لاہمو[32] پیدا ہوئے (دو کا ہندسہ قابلِ غور ہے کہ یہ تخلیق کے عمل میں جوڑے کی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ خود یہ دونوں۔ اپسو یعنی میٹھا پانی اور طائی عامط یعنی سمندری یا نمکین پانی کے امتزاج سے پیدا ہوئے تھے) اس کے بعد جوڑوں کی تخلیق کا سلسلہ شروع ہوا جو لامتناہی تھا مگر ان تہذیبوں کے مقابلے میں مصر کی تہذیب بھی تھی جو ہر چند کہ جنگل کی تہذیب نے برآمد ہوئی تھی اور اس لیے اس پر مذہب الارواح اور زرخیزی مت کے اثرات بھی ثبت تھے مگر جس میں آہستہ آہستہ دریائے نیل کے خاص اثرات کے تحت ایک باقاعدگی اور نظم وضبط سا پیدا ہوا اور انسانی مساعی عام طور سے مشکور ہونے لگیں (جیسے مثلاً یہ بات کہ نیل میں وقت پر سیلاب آتا تھا اور پھر زمین اس قدر زرخیز ہوجاتی تھی کہ مصری کسان اس سے متعدد عمدہ فصلیں حاصل کرلیتا تھا، چناں چہ خود مصریوں کے ہاں فرد کی ہمت اور قوت کو اہمیت دینے کا رجحان پیدا ہوگیا۔ یوں بھی مصر کی خشک فضا میں آسمان پر سورج ایک بے مثال ہستی کے طور پر نظر آتا ہے اور زمین پر دریائے نیل وحدت کا علمبردار دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے اگر آسمان پر رب الشمس کی بادشاہت قائم ہوئی اور زمین پر اس کے نمائندے یعنی فرعون کا سکہ چلا تو اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ فرد کو اپنی قوتوں اور مساعی پر اعتماد حاصل ہوا اور اس کے ہاں اپنے کارناموں کو اہرامِ مصر کی صورت زندہ جاوید کرنے کا میلان پیدا ہوگیا۔ تخلیق کائنات کے سلسلے میں بھی مصریوں کا یہ خاص میلان یوں ظاہر ہوا کہ سورج دیوتا نے اپنے ہرانگ کو ایک نام عطا کردیا اور یوں ہرانگ ایک دیوتا بن گیا۔ بعض اہرامی عبارات میں مذکور ہے کہ جب دیوتا نے فراز سے تھوکا تو شُو[33] وجود میں آگیا اور اس نے تھوکتے ہوئے آواز نکالی تو طیف نُوط[34] پیدا ہوگئی وغیرہ۔ گویا اولین دو ہستیاں ''اُس'' میں سے یوں نکل آئیں جیسے چھینک

سے پانی برآمد ہوتا ہے۔ یوں بھی شُو ہوا کا دیوتا ہے اور طیف نوطنی کی دیوی ہے اور ہوا اور نمی ہی سے چھینک مرتب ہوتی ہے۔ بہر حال اس کے بعد شُو اور طیف نوط کے ملاپ سے زمین اور آسمان پیدا ہوئے اور تخلیق کا کاروبار شروع ہوگیا۔ ایک اور اہرامی عبارت کے مطابق دیوتا کے دل میں خیال پیدا ہوا اور اس کی زبان سے "لفظ" ٹپک پڑا، یوں کائنات وجود میں آگئی۔ ان تمام مثالوں سے ظاہر ہے کہ مصریوں کے ہاں کائنات کی تخلیق ایک حکم کے ذریعے ہوئی تھی چاہے وہ حکم لفظ کی صورت میں تھا یا چھینک کی صورت میں، یہ بات اہل ہند اور اہل بابل کی اجتماعی خود آفرینی کے مقابلے میں ایک منفرد عمل کی غماز ہے اور مصری تہذیب کے ایک خاص میلان کی نشان دہی کرتی ہے۔

(تخلیقی عمل: وزیر آغا)

حواشی

1. Myth 2. Mythos
3. Lewis Spence, The Outline of Mythology P.14
4. Cassirer, Language and Myth P.33
5. Conception 6. Instinctive
7. Archetypal 8. Fluid Power
9. Mans 10. Foses
11. سب سے پہلے مشہور پادری کوڈرنگٹن نے مانا کے تصور کی نشان دہی کی تھی۔
12. Animis 13. Differentiation 14. Dimension
15. Henery Frankfort and other, Before Philosophy P 238
16. Dorothy Lee, Freedom and Culture P 164
17. "مانا" ایک ایسی پُراسرار اور غیر ارضی قوت ہے جو تمام واقعات اور اشیاء میں جاری و ساری ہے اور جو کبھی چیزوں اور کبھی انسانوں میں موجود ہوتی ہے تاہم وہ کسی ایک شے یا فرد کے ساتھ بطور خاص وابستہ نہیں رہتی۔ Cassirer, Language And Myth P 63
18. Psyche 19. Nun 20. Huh
21. Kuk 22. Amon
23. Henery Frankfor and others, Before Philosophy P. 61
24. George. A. Barton - Archaeology and the Bible P.295
25. Tehoma (Deep)
26. Tara Chand - Influence of Islam on Indian Culture P. 2-3
27. Geoffray Parrinder - Upanishads. Gita and Bible P. 19
28. Purusha Sukta 29. Hermaphroditism
30. Fertility Cults 31. Lahamu
32. Lahmu 33. Shu 34. Tefnut

ابہام کی ایک صورت

عام گفتگو میں ابہام کے معنی کون نہیں جانتا، نکتہ آفرینی اور اینچ پیچ کو اس کی نمایاں خصوصیات قرار دیا گیا ہے۔ لیکن میں اس لفظ کو وسیع تر معنی میں استعمال کرنا چاہتا ہوں۔ میرے خیال میں ہر ایسی نکتہ آفرینی، خواہ وہ کتنی ہی معمولی کیوں نہ ہو، میری بحث کی زد میں ہوگی جو کسی عبارت کے پڑھنے کے بعد مختلف مگر متبادل ردِ اعمال کی گنجائش پیدا کر دے۔ ممکن ہے کہیں کہیں یہ وسعت کے اعتبار سے لغویت کی حد تک پہنچ جائے۔ لیکن واضح ہے کہ اس کا قدر حامل وسعت ہونا ہی مجھے تجزیاتی انداز کی راہ سجھاتا ہے، اور میرے بیان کا تعلق بھی اسی اندازِ فکر سے ہے۔

ایک نقطہ نظر کے مطابق ہر جملے کو مبہم کہا جا سکتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ اس کا تجزیہ ممکن ہے چنانچہ بھوری بلی لال چٹائی پر بیٹھ گئی، کے بہت سے توضیحی جملے بنائے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ جملہ جس بلی کے متعلق ہے وہ بھوری ہے، وغیرہ وغیرہ۔ ہر ایسا سادہ جملہ مختلف طرز بیان کے ساتھ ایک پیچیدہ جملے میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ اس طریق سے 'بلی کیا ہے' کا جواب دینا آپ کے سر آ جائے گا لیکن اگر ایک طرف جملے کو الجھایا جا سکتا ہے تو دوسری طرف اس کے ساتھ تجزیاتی ٹکڑے بھی کیے جا سکتے ہیں۔ غرض وہ تمام اجزا جن کا مجموعہ 'بلی' ہے 'چٹائی' سے ایک قسم کا مکانی رشتہ رکھتے ہیں اور پھر وضاحت کرنے والا مختلف اصطلاحوں کے حسب منشا استعمال کے ذریعہ جس طرف چاہے اپنی وضاحت کا رخ موڑ سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ 'بیٹھنے' کا فعل برائے تجزیہ و تجربہ علم الاعضا کا ایک پورا نصاب چاہے، اور 'اوپر ہونے' کا تصور کشش ثقل کا مسئلہ چھیڑ دے۔ لیکن یہ طریق نہ صرف میرے موضوع سے خارج ہوگا بلکہ اس جملے کے متن، اس کے فرضی مخاطب اور اس میں پوشیدہ کسی مدعا سے بھی۔ نہ ہی ایسے تجزیے سے جملے کے کوئی بنیادی معنی ہاتھ آئیں گے۔ بس مزید ایک عدد فقرہ ضرور بن جائے گا جو بات تو وہی کہے گا مگر

اس کا مدعا، سیاق و سباق اور مخاطب کے لحاظ سے مختلف ہوگا۔ ظاہر ہے کہ ادبی نقاد کا ان سے (مدعا، سیاق و سباق اور مخاطب) سے گہرا تعلق ہے، اور اسے چاہیے کہ ان کو معانی کا بیش تر حصہ سمجھے۔ یہاں ایک فرق (آپ اسے خیال و احساس میں تفاوت کہہ لیں) حقیقت اور بیان کے ماحول میں ہے، لیکن بسا اوقات ایک کو جانے بغیر دوسرے کا جاننا ناممکن ہو جاتا ہے۔ اسی طرح بسا اوقات پوری طرح سمجھنے کے لیے بیان اور اس کے ماحول میں فرق سمجھنا ضروری ہوتا ہے۔ لہٰذا اسی فقرے سے دو باتیں معلوم ہوئیں: پہلی یہ کہ فقرہ بلی کے متعلق ہے اور دوسری یہ کہ اسے ایک بچے کے لیے بیان کیا گیا ہے۔ میں اب اس میں سے صرف دو 'مطالب' منتخب کرتا ہوں تا کہ ایک قابل غور ابہام ظاہر ہو جائے۔ اس میں دو تناقض خیال باہم ابھرتے ہیں اور فقرے کو سننے والے بچے کے ذہن میں کشمکش کا موجب بن سکتے ہیں یعنی یہ فقرہ یا تو کسی پریوں کی کہانی کا حصہ ہے یا پھر کسی 'مطالعہ، بلا مشقت' قسم کی خشک کتاب میں سے لیا گیا ہے۔

ایک جملہ کے بیان کا تجزیہ کرتے ہوئے (اور اس جملے کے تمام ضمنی مفہوم جاننے کے بعد) ہمارا واسطہ بار بار استعارے سے پیدا ہونے والے ابہام سے پڑتا ہے، جس کی ہربرٹ ریڈ نے اپنی کتاب انگریزی اسلوب نثر (English Prose Style) میں وضاحت کی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ استعارہ چاہے کتنا ہی دور از کار، ژولیدہ اور لاشعوری طور پر تسلیم شدہ کیوں نہ ہو، پھر بھی زبان کے عام ارتقا کو ظاہر کرتا ہے۔ جہاں 'الفاظ بطور وصف ایک صاف صاف بیان کا تجزیہ کرنے میں استعمال ہوتے ہیں وہاں 'استعارہ مشاہدے کی متعدد اکائیوں کا مجموعہ ہے جو ایک شاندار شبیہ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ ایک پیچیدہ خیال کا اظہار ہے جو تجزیے یا براہ راست بیان سے نہیں بلکہ ایک واقعی رشتے کو یکلخت محسوس کر لینے سے پیدا ہوتا ہے کہ' کہا جاتا ہے کہ فلاں چیز فلاں چیز کی مانند ہے حالانکہ ان دونوں میں فرق ہوتا ہے۔ چنانچہ فلاں چیز فلاں چیز کی مانند تو ہے مگر بالکل فلاں چیز نہیں ہو سکتی۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک لفظی بحث ہو سکتی ہے، لہٰذا اس کا ان سماجی ابہام کی صورتوں کی نسبت زیادہ آسانی سے تجزیہ کیا جا سکتا ہے جو میں نے اوپر بیان کی ہیں۔ یہاں میں ابہام کی اس صورت کو سادہ ترین صورت قرار دوں گا۔ ویسے یہ حقیقت ہے کہ خواہ کسی لفظ یا قاعدے کی ترکیب کو ابہام کا نام دیا جائے یا نہیں، یہ ہر حال میں بیک وقت کئی طرح سے اثر انداز ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر اس مشہور مصرعے میں کوئی ضلع جگت، دوہری نحوی ترکیب یا احساس کی ذو معنویت نہیں:

ویران اور برہنہ عشرت کدے، جہاں کبھی پرندوں نے میٹھے گیت گائے،

لیکن پھر بھی کئی وجوہ کی بنا پر موازنہ صحیح ہو جاتا ہے... ' کیونکہ ویران خانقاہوں کے عشرت کدے وہ جگہیں ہیں جہاں گایا جاتا ہے، کیونکہ ان میں جانے کے لیے قطار میں بیٹھنا پڑتا ہے، کیونکہ یہ لکڑی کے بنے ہوئے ہوتے ہیں اور کیونکہ یہ گانٹھوں کی صورت گڑھے ہوئے ہوتے ہیں وغیرہ وغیرہ... اور کیونکہ یہ چاروں طرف سے جنگل کی طرح محیط عمارت سے گھرے ہوتے تھے اور رنگین شیشوں اور پھول پتوں کی مصوری سے مزین ہوتے تھے، کیونکہ اب سب انھیں چھوڑ کر جا چکے ہیں اور سردیوں کے افق ایسی خاکستر دیواریں رہ گئی ہیں... اور کیونکہ عشرت کدے کے لڑکوں کی سرد مہری اور نرگسیت شیکسپیئر کے ان جذبات سے ہم آہنگ تھی جو وہ اپنی سانٹیوں والی محبوبہ کے لیے رکھتا تھا... اور بہت سی دوسری سماجی اور تاریخی وجوہ (خانقاہوں کی پروٹسٹنٹ عیسائیوں کے ہاتھوں تباہی، پیوریٹن فرقے کا ڈر)، جواب صحیح طور پر باآسانی معلوم نہیں کی جا سکتی۔ یہ اور بہت سی دوسری وجوہ جو تشبیہ کو سانیٹ کی ترکیب میں جگہ دیتی ہیں اکٹھی ہو کر شعر کو حسن بخشتی ہیں۔ اگر ہم یہ جان لیں کہ ان تمام وجوہ میں سے کون سی سب سے اہم اور قابل غور ہے تو یہ ایک قسم کا ابہام ہوگا۔ ایسا ابہام ہر اس جگہ پایا جائے گا جہاں رچاؤ اور تاثیر کی شدت ہوگی۔ پس یہ ظاہر ہوا کہ ابہام اور اس کی تراکیب شاعری کے ساتھ ایک بنیادی تعلق رکھتی ہیں۔

ابہام کی اس پہلی صورت کی تعریف تقریباً ہر اس شئے پر لاگو ہوتی ہے جس کی ادبی اہمیت مسلم ہو۔ اس وجہ سے میرا یہ مضمون بہت طویل اور تشریحی ہونا چاہیے، لیکن یہ لازماً دشوار بھی ہوگا۔ اس نوعیت کے اہم معانی کو، جیسا کہ بلی والی مثال سے ظاہر ہے، علیحدہ کرنا یا علیحدہ کرنے کے بعد انھیں حتمی طور پر جاننا مشکل ہے۔ علاوہ ازیں کئی معانی اسے بھی ہوتے ہیں جو اس وقت ذہن میں ہوتے ہیں جب کوئی اس قسم کا فقرہ کہا جاتا ہے کہ "جب تمھیں زندگی کا تجربہ ہو جائے گا تو تمھارے لیے فلاں شاعر کی اہمیت بڑھ جائے گی۔" ایسے معانی تجزیہ کرنے والے کی رسائی سے باہر ہوتے ہیں۔ اس جملے کا مطلب نہ صرف یہ ہے کہ تمھیں مزید معلومات حاصل ہوگی بلکہ اس سے زیادہ اس کے یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ یہی معلومات تمھارے ذہن میں مرتب ہو کر گہری ہو جائے گی۔ تمھیں شاعر کی لفظی باریکیاں اور اس کے معاشرتی لہجے کو سمجھنے کا تجربہ ہو جائے گا، تم میں ایسی صلاحیت پیدا ہو جائے گی جس سے تم ان اشعار سے تجربہ اخذ کر سکو گے، مزید سوچ سکو گے اور بآسانی مطالعہ کر سکو گے، اور یہ کہ ان کا شمار ان اشیا میں کرنے لگو گے جن کے ادراک کے لیے تم تیار ہو۔ یہاں پر دو مطلب ظاہر ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ کچھ معلومات

حاصل کرنے کے لیے ایک ماہر تجزیہ کی بجائے ایک ماہر تعلیم (جو ایک پراسرار شخصیت ہے) کی مدد درکار ہوگی۔ ایک لحاظ سے اس کا الفاظ میں تشریح کرنا ممکن نہیں، کیونکہ جو شخص اسے سمجھنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتا اس کے لیے یہ تشریح اتنی ہی مشکل ہوگی جتنا کہ خود اصل جملہ۔ لیکن جو شخص اسے سمجھتا ہے اس کے لیے تشریح بے معنی ہے۔

بے شک اس نوع کے معانی ادا کیے جاتے ہیں، مگر یہ کام تجزیہ کرنے والوں سے کہیں زیادہ شاعروں کے حصے میں آتا ہے۔ درحقیقت شاعر اسی کام کے لیے ہوتے ہیں اور یہی کام ان کی اہمیت ثابت کرتا ہے۔ شاعری کے پاس ایسے زوردار ذرائع موجود ہیں جن سے وہ قاری سے، ان کی ذہنی عادات سے قطع نظر، اپنے مفروضات منوا لیتی ہے۔ شاعری کی یہ آزادی اس امر سے ظاہر ہے کہ یہ معانی کی دونوں سطحوں کی نشان دہی کرتی ہے اور ایک سطح سے دوسری سطح میں متحرک رہتی ہے۔ اگر کسی ایک لفظ کو بھی اس طریق سے استعمال کیا جائے کہ وہ سطر میں کسی تاکید لفظی کے بغیر بہ آسانی سمجھا جا سکے تو قاری اس پر غور کیے بغیر اسے تسلیم کرے گا اور فیصلہ کر سکے گا کہ جملے کا کون سا حصہ قابل غور ہے اور کون سا غیر ضروری۔ گویا ایک لفظ کا مزاج ایک انسان سے زیادہ زود حس ہوا کیونکہ وہ آپ کی بے نیازی کو بھانپ گیا اور خود بھی اس سے بے نیاز ہوگیا۔ چنانچہ ہر جملے کا بیان اپنے اندر ایسے عناصر لیے ہوتا ہے جن میں سے کچھ تو آپ جانتے ہیں اور کچھ کا آپ کو علم نہیں ہوتا۔ ہاں، اگر آپ کو سب کچھ معلوم ہو تو یہ جملہ آپ کو ایک مختلف پیغام دے گا۔ لیکن چھپے ہوئے لفظ اور کہے ہوئے لفظ میں یہ فرق ہے کہ ایک تو مختلف قسم کے بہت سے لوگوں کے لیے ہے اور دوسرا محدود دائرے کے لوگوں کے لیے، اور نظم نثر سے اس طرح مختلف ہے کہ یہ اپنی عادات کی تنظیم کو زیادہ زوردار طریق سے ادا کرتی ہے۔

بہت سے الفاظ کا استعمال معمول بن جاتا ہے اور یہ قاری کے لیے ایک اطلاع سے زیادہ ایک قسم کی عادت بن جاتے ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایسے الفاظ کے لیے زبان کا ایک مخصوص حصہ استعمال میں لایا جاتا ہے۔ اپنی زبان کو شعوری طور پر سمجھنے کے لیے ایک غیر زبان کا علم مفید ثابت ہوتا ہے۔ جب کوئی لفظ متوقع ذخیرہ الفاظ سے ہٹ کر استعمال کیا جاتا ہے تو یہ ایک عجیب سی ہلچل مچا دیتا ہے۔ بہت سے عیسائی خطبے اس حقیقت کا استعمال برجستگی سے کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ زبان کا یہ حصہ مستعمل الفاظ کی گنتی سے نہیں، بلکہ اپنے خواص سے متعین ہوگا اور اس طرح اپنے الفاظ کا مفہوم تبدیل کر دے گا۔ مثال کے طور پر ہم اس حقیقت کو یہ فیصلہ کرتے ہوئے

پیش نظر رکھیں گے کہ آیا کسی لفظ کے استعمال میں اس کے مخزن کا جاننا ضروری ہے یا نہیں۔ علاقائی زبانوں کے شاعر عموماً الفاظ کو اس نقطۂ نظر سے ان کے مخزن کے حوال سے پر معنی بنانے کی کوشش نہیں کرتے۔ شاید یہ بات کسی ایک مثال سے ثابت کرنا مشکل ہو۔ تاہم یہ ظاہر کرنے کے لیے کہ کسی لفظ کا اپنے معانی کے لحاظ سے محدود ہونا اس کی شعریت کم نہیں کرتا، میں یہ سطور آئرلینڈ کے ڈرامہ نگار سنج (Synge) کے ڈرامہ ڈیرڈر (Deirder) سے لیتا ہوں:

ڈیرڈر: کیا ہی پرلطف بات ہو کہ ہم دنیا کی اشیا میں سب سے اعلیٰ اور ہمہ صفت حاصل کر لیں کیونکہ دنیا کو ثبات نہیں۔

نیسی: اور ہمیں فاتح اور بہادر ہونے کے لیے کتنی تھوڑی مدت دی گئی ہے۔

مندرجہ بالا الفاظ میں معانی کے بہت سے اشارے مضمر ہیں، یہ احساس کے حامل ہیں اور اسلوب کے ایک نازک احساس کا پتہ دیتے ہیں۔ لیکن اگر لفظ 'فاتح' کے رومی یا قرون وسطیٰ کے تلازمات حتیٰ کہ انگریزی زبان کے عام استعمال کے بھی، دیکھے جائیں تو یوں لگتا ہے جیسے یہ سب غیر متعلق ہیں۔ لفظ 'فاتح' یہاں پر آئرش زبان کے ایک اسے لفظ کا ضعیف سا متبادل ہے جسے پوری طرح ترجمہ نہیں کیا گیا۔ یہ اس لیے استعمال کیا گیا کہ آئرش زبان کا آہنگ قائم رہے جو ایک لفظ پر زیادہ زور نہیں دیتا۔

کسی نئے مصنف سے پوری طرح واقف ہونے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ اس کے کن الفاظ کے اس طرح سے مکمل معانی 'نہ' لیے جائیں۔ اچھے نقاد اس بات کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں مزید دو باتیں یاد رکھنا لازم ہیں، گو یہ قدرے دشوار ہیں۔ اولاً اگر کسی زبان کی تشریح کرنے والے الفاظ خود ثقیل ثابت ہوں تو ایسی زبان کی تشریح دشوار ہوتی ہے، خواہ غیر زبان کے الفاظ اس تشریح سے بالکل ہی قاصر ہوں۔ مثال کے طور پر انگریزی زبان کے حروف عطف کثرت استعمال کے باعث نہ صرف کثیر المعانی ہو گئے ہیں بلکہ ایک ہی وقت میں کئی معنوی اطراف کا پتہ دیتے ہیں ان کی حیثیت کئی اعتبار سے ایک اوزار کی سی ہے جو بغیر کاوش کے استعمال میں لائے جاتے ہیں اور معنوی لحاظ سے اس قدر مبہم اور مؤثر ہیں کہ انھیں محض کثیر النوع کہنا کافی نہیں۔ ایک اعتبار سے تمام الفاظ میں معانی کا ایک ذخیرہ ہوتا ہے۔ کوئی ایک لفظ بھی چند معنوی نکات میں محدود نہیں کیا جا سکتا اور ایسے نکات اگر نکال بھی لیے جائیں تو ان کے لیے توضیحی الفاظ نہیں مل سکتے۔

اس طرح ایک لفظ کے متعدد صاف صاف معانی ہوسکتے ہیں۔ ایسے بہت سے معانی آپس میں مربوط ہوتے ہیں اور اپنے اظہار کے لیے ایک دوسرے پر منحصر نہیں ہوتے، یا متعدد معانی مل کر ایک لفظ کو ایک تناسب یا ایک عمل عطا کرتے ہیں۔ یہ پیمانہ مسلسل طور پر لاگو ہے 'ابہام' بذات خود ایک غیر متعین فیصلے سے پیدا ہوتا ہے، یعنی آپ کیا کہنا چاہتے ہیں یا بیک وقت بہت سی چیزیں کہنا چاہتے ہیں یا ابہام اس حالت میں پیدا ہوتا ہے جب دو معانی ایک ساتھ ادا کیے گئے ہوں یا ایک ہی جملے کے کئی معانی ہوں۔ (بہت سے 'معانی' کو بدلنا شاید زیادتی ہو، مگر یہ از خود ظلم ہے، اور ہم اس وقت تک اس کو مبہم نہیں کہہ سکتے جب تک اس کے متبادل ردعمل پیدا نہ ہوں) اگر آپ ان معانی کو جدا جدا کر سکیں تو یہ سود مند ہوگا۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کرنے سے کچھ مشکلات تو ضرور آسان ہوجائیں گی، مگر ساتھ ہی اس سے اور زیادہ مسائل پیدا ہوجائیں گے۔ اپنا پیغام آپ تک پہنچانے کے لیے میں 'ابہام' کے لیے ابہام اور اسم ضمیر (ایک شخص) استعمال کروں گا تا کہ قاری اور شاعری دونوں ایک ہی ساتھ جملے میں شامل ہوں۔ اس سے کم مبہم ہونا ایسا ہے جیسا بلی والے جملے کو علم الاعضا کے نصاب میں شامل کرنا۔ اسی طرح شاعر کے الفاظ اتنی ہی معنوی اکائیوں کے حامل ہوں گے، مگر میں ان اکائیوں کو سمجھنے کے لیے بہت سے الفاظ استعمال کروں گا اور شاعر کے معنوں کو اس طرح نقل کروں گا کہ یہ معلوم ہوجائے کل یہ شعری معانی کیسے ادا ہوتے ہیں۔ ایک لفظ کو ایک اوزار سمجھنے میں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ یہ کس طرح پوری زبان کا ایک حصہ ہے۔ یہ جاننا اس کے لیے مشکل ہے کہ اس میں ابہام ہے اور اس کی ادائیگی بھی مشکل ہے۔

انگریزی زبان کے 'معانی' سے متعلق مندرجہ بالا بحث سے ظاہر ہے کہ انگریزی میں لکھا گیا کوئی لفظ بھی معانی پر ہرگز محیط نہیں ہوسکتا، اور کئی کنایے ایسے بھی ہوسکتے ہیں جن کے متعلق کوئی جملہ بنانا سرے سے ہی بے سود ہے لیکن یہ مشکلات میرے مقصد کی نفی نہیں کرتیں، کیونکہ یہ میں سمجھتا ہوں کہ میرے قاری میری مثالوں کو پہلے سے ہی سمجھتے اور پڑھ کر محظوظ ہوتے ہوں گے۔ چنانچہ میں ان کی لطف اندوزی کا تجربہ کروں گا کہ جس سے یہ اور زیادہ قابل فہم نظر آئیں۔

ممکن ہے اکثر لکھنے والے زبان کے مخصوص احساس کے ماتحت لکھتے ہوں، اور اس بنا پر ان کی نگارشات تجزیے کی رسائی سے باہر ہوں۔ مجھے ہمیشہ ایسا لگتا ہے کہ جیسے فرانسیسی ڈرامہ نگار راسین (Racine) فرانسیسی زبان کے پورے معنوی زور کے ساتھ لکھتا ہے اور اس کے جملوں

میں اس کی زبان کے تمام چھپے ہوئے مفروضات اس طرح موجود ہوتے ہیں کہ میں ان کا نہ تو تجزیہ کرسکتا ہوں اور نہ ہی ان کی وضاحت۔ راسین کا متبادل انگریزی زبان میں ڈرائڈن (Dryden) ہے۔ اس ضمن میں مس گرٹروڈ سٹائن (Miss. Gertrude Stein) کو پڑھتے ہوئے ایک آہ سی نکل جاتی ہے۔ ان دونوں لکھنے والوں کی ترکیبوں کو سمجھنے کے لیے پوری زبان کی ترکیب اور طرزِ عمل کو جاننا لازم ہے، جو ابھی تک پوری طرح معلوم نہیں ہوئیں۔ اس وجہ سے عادت نہ کہ تجزیے کو عمل میں لانا چاہیے، اور زبان کو سمجھنا نہ کہ اس کی تشریح کی تقلید کرنے کی کوشش کرنا چاہیے۔

میں اب ایسے ابہام کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں جو کہ یقینی طور پر ابہام ہے، جس کے کئی ایسے معانی بآسانی الگ کیے جاسکتے ہیں جن کو سادہ بیان اور توضیحی منطق سے بعد کے اعتبار سے مرتب کیا جاسکتا ہے۔ اس طریق میں یہ خطرہ ہے کہ بہت سی غیر متعلق باتوں کو خواہ مخواہ اہمیت مل جاتی ہے، اور اس طرح اپنی تفہیم کی کمی کو چھپایا جاسکتا ہے، کیونکہ شاعر کے لیے صرف معانی کا انتخاب ضروری ہوتا ہے، وہ تو معانی کے کثیر التعداد ذخیروں کو اہمیت نہیں دیتا لیکن اس معنوی انتخاب کو سمجھنا مشکل ہے۔ ان تمام معنوں کا پتہ چلانا ناممکن ہے، کیونکہ ان میں سے بہت سے معنی محض زبان کی عادت اور طرزِ عمل میں مستور ہوتے ہیں کہ زبان کے اس مستور پہلو سے ایسی وسعت اور بنیادی معنویت پیدا ہوجائے کہ وہ لکھے ہوئے لفظ سے ادا نہ ہو۔ اس وجہ سے میرا طریق کہیں کہیں ہی صحیح طور پر استعمال ہوسکے گا۔ میں اپنی تجزیاتی چمٹی سے نظم کے صرف وہ پہلو ہی پکڑسکوں جو اتنے بڑے ہوں کہ پکڑے جاسکیں، خواہ یہ نظم کا ایک غیر ضروری حصہ ہی کیوں نہ ہوں۔ میرے مرکب کے بہت سے جوہر ہوں گے جو اپنے مرکب سے بھی زیادہ الجھاؤ کے حامل ہوں گے۔ بظاہر میری کوشش بے سودی دکھائی دیتی ہے، مگر اس پر اسرار اور اہم معاملے میں جس قدر تھوڑا بیان بھی ممکن ہو اپنی جگہ قابل احترام ہوگا۔

میں صرف ان نظموں کے ہی محاسن زیرِ بحث لاؤں گا جو مجھے پسند ہیں اور جن کی خوبیاں میں خوشی سے بیان کرتا ہوں۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سائنسی نقطۂ نظر سے سہل پسندی ہے، اور یہ ایک ناپسندیدہ نظم یا بری نظم کا تجزیہ ہی سودمند ہوسکتا ہے۔ یہ اعتراض اس صورت میں بجا ہوتا جب بحث کا دائرہ متعین ہوتا۔ اگر یہ معلوم ہوتا کہ کس طریق سے ایک نظم ایک اچھی نظم بنتی ہے تو یہ جاننا بھی مشکل نہ رہتا کہ ایک بری نظم کیوں کرناکام رہی۔ البتہ یہ معلوم ہوسکتا ہے کہ کوئی نظم کس طرح تکمیل کی طرف کوشاں ہے۔ اگر یہ ناکام ہوجائے تو اس کا مقصد یا منتہائے مقصود

نامعلوم رہتا ہے، اور یہ بتانا کہ اس کا مقصد کیا تھا، جب کہ یہ مقصود نامعلوم ہو، بے سود ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ نظم کوئی ایسی بات کہنے میں کامیاب ہو جائے جو آپ جانتے ہوں مگر جس سے آپ متنفر ہوں تو اس لحاظ سے آپ اپنی نفرت کی وجوہ بیان کر سکتے ہیں۔ ہر حالت میں آپ صرف نظم کی کامیابی کو ہی بیان کر سکتے ہیں پھر بھی آپ اسی صورت میں نظم کو سمجھ سکیں گے جب یہ آپ کے تخیل کو متحرک کرے گی اور ایک قسم کا حظ پیدا کرے گی جس سے بعد میں آپ کے ذہن میں نفرت ہو جائے گی۔ یہ سب کچھ ایک اندرونی عمل ہوگا اور کسی حد تک ناقابل اعتبار بھی۔ پس ایسی نظم کا تجزیہ کرنا جسے آپ برا گردانتے ہیں قدرے غیر معقول ہو جائے گا۔

میں اپنے تجزیے کو شروع کرنے سے قبل دو بنیادی اعتراضات کا جواب دینا چاہتا ہوں جو بہت سے نقاد اٹھائیں گے۔ ایک اعتراض تو یہ ہے کہ نظم کے معانی نکالنا بے فائدہ ہے، کیونکہ معانی صرف ایک صوتی قرینہ ہوتے ہیں اور دوسرا یہ کہ نظم کی ساری معنویت اس کے ماحول میں ہوتی ہے۔ یہ دونوں اعتراضات بہت مماثل ہیں، مگر ان کا الگ الگ جواب دینا بہتر ہوگا۔

صوتی قرینے والے اعتراض کے پیچھے یہ استدلال کارفرما ہے کہ نظم کا طرز عمل معجزاتی ہوتا ہے۔ اشعار بغیر کسی دلیل کے حسین لگتے ہیں۔ آپ ایک نظر میں ہی جان لیتے ہیں کہ آیا نظم مزید مطالعہ کے قابل ہے یا نہیں۔ (کسی حد تک لوگ عملاً ایسا ہی کرتے ہیں) واقعی یہ ایک ثبوت ہے اور احساس دلاتا ہے کہ شاعری کے طرز عمل کے ضمن میں کئی معجزے باور کیے جاسکتے ہیں، مگر یہ نہیں بتاتا کہ یہ معجزے کیا ہیں۔ ان نامعلوم قدروں کی وجہ سے ہی میں اپنے قارئین کو ابہام کی اہمیت باور کرانے کا جبر کروں گا۔

ایک زمانہ تھا کہ صوتی قرینے کے استدلال کو ماننے والے نقاد بچوں کو ہومر سے اقتباس سنایا کرتے اور پھر پوچھتے کہ کیا اثر ہوا، جیسا کہ ڈارون اپنے پودوں کو بین بجا کر سنایا کرتا تھا اور اس طرح سے بلاشبہ اس بات کا مکمل ثبوت مہیا کیا گیا کہ قاری کا مطالعہ کر لینے سے نظم کے مضمون کا کچھ تاثر لیا جاسکتا ہے، کوئی شخص اس استدلال سے یہ سوال کر سکتا ہے کہ اس کا ہماری بحث سے کہاں تک تعلق ہے۔ ایک وجہ سے یہ تجربہ مشکل ہو جاتا ہے۔ پہلے تو یہ بات ہی بے فائدہ ہے کہ آپ ایک ایسے شخص سے ہومر پڑھنے کو کہیں جو یونانی سے بے بہرہ ہے اور اس کا تلفظ تک نہیں جانتا، لیکن اگر لفظ کا تلفظ جانتا بھی ہے تو فقرے کے آہنگ سے اجنبی ہے۔ اب اگر آپ اسے فقرے کا آہنگ سکھا بھی دیں تو یہ کیسے تسلی ہو کہ آپ نے اسے ایک مخصوص طرز احساس

نہیں دکھایا، کیونکہ احساس تو حیوانوں کے ہاں بھی بھونکنے اور چلانے سے ادا ہو جاتا ہے۔ بعض تو یہاں تک کہتے ہیں کہ زبان پہلے پہل از خود توضیحی تھی اور اس کی بنیاد احساسات کے صوتی اظہار (Onomotopoeia) پر تھی، جو ایک بچے کے تحریر سیکھنے کے عمل سے عیاں ہے۔ بے شک سب سے زیادہ قدیم استعمال ہمیں شاعری کی زبان میں ملے گا مگر یہ صوتی قرینے کے حامیوں کے لیے بے فائدہ ہے کیونکہ ایک 'اوں آں' (Grunt) اس طریق سے غیر شائستہ اور بے معنی ہے اور حرف میں ادا نہیں ہو سکتی۔ ایک لفظ کو غرا کر یا چیخ کر اسی حالت میں ادا کیا جا سکتا ہے جب اس کے سیاق و سباق اور ماحول پہلے ہی سے معلوم ہوں۔ خالص صوتی قرینے کے ماننے والے یہ نکتہ ضرور قبول کریں گے کہ ایک شاعر کے الفاظ کو سمجھنے اور صوتی طور پر ادا کرنے کے لیے ان کا پہلے سے ہی تجربہ ہونا ضروری ہے۔ یہ نکتہ ہماری بحث میں پوری اہمیت کا حامل ہے۔

خالص صوتی قرینے کو ماننے والے نقاد اس نکتے کو اس لیے قبول کر لیں گے کہ وہ عام طور پر جانچ پڑتال کے ماہر ہوتے ہیں اور اپنی باریک بینی کو غیر معمولی طریقوں سے تنقید کی زد سے بچاتے ہیں۔ ایک شراب جانچنے والا عمدہ ماہر ایک وقت میں تھوڑی سی شراب چکھے گا تا کہ حلق زیادہ مقدار پی لینے سے معذور نہ ہو جائے۔ بعینہٖ میں کہوں گا کہ باریک بیں نقادوں کو ذہانت کا استعمال کرنا چاہیے۔ لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ عام قاری اس طرح متخصصین کی عادات اپنائے۔ یہ متخصصین عموماً دھڑے بندیوں کا احساس رکھتے ہیں اور کئی نقاد اس بات پر مصر ہیں کہ شعر کا طرزِ عمل طلسمی ہے جس پر صرف ان کا منتر ہی اثر کر سکتا ہے یا یہ کہ شعر ایک پھول اور اس کی نشو و نما کے مشابہ اور اس پھول کی جڑیں اکھاڑنا اور اس کے رس کو بھینچ کر روشنی میں لانا شعر کو نیست و نابود کر دینا ہے۔ اس نکتے پر نقاد، جنھیں 'بھونکتے کتے' بھی کہا گیا ہے، دو جماعتوں میں منقسم ہیں۔ ایک وہ جو صرف پھول کے حسن کو دیکھ کر اظہار خیال کر دیتے ہیں اور دوسرے وہ جو بعد میں اس پھول کو اکھاڑ باہر نکالتے ہیں۔ میں خود اس دوسری جماعت میں شامل ہونے کا مشتاق ہوں۔ حسن جو سمجھایا نہ جا سکے مجھے چڑا دیتا ہے۔ ایک شعر میں لذت کا اصول میرے خیال میں کسی اور اصول سے اس طرح مختلف نہیں کہ اس کو زیرِ بحث و زیرِ استدلال نہ لایا جا سکے۔ شاید یہ بات ٹھیک ہو کہ پھول کی جڑیں نہیں اکھاڑنی چاہئیں، مگر میرے خیال میں مذکورہ بالا نقادوں کا یہ کہنا زیادتی ہوگی کہ تھوڑا سا کھودنے سے بھی یہ گناہ سرزد ہو جاتا ہے۔

خالص صوتی قرینے کے ممکن ہونے کے متعلق ایک دلیل قابل غور ہے، اور وہ یہ ہے کہ

لوگ عموماً یہ صوتی تجربہ مختل مگر منسوب زبانوں کے اشعار کے ساتھ کرتے ہیں۔ وہ فرانسیسی صرف اتنی ہی جانتے ہیں کہ جس سے وہ ایک ناول پڑھ سکیں، لاطینی صرف ایک اسکول کے نصاب جتنی اور اطالوی بس کہیں کہیں سے وہ آکسفورڈ یونیورسٹی کا چھپا ہوا ہسپانوی زبان کا شعری مجموعہ پڑھتے ہیں اور اس بات کو جان کر خوش ہو جاتے ہیں کہ وہ بعض اشعار کو پڑھ کر بغیر پوری نظم کو سمجھے محظوظ ہو سکتے ہیں۔ اس صورت میں وہ ایسی شاعری کا مطالعہ کر رہے ہوتے ہیں جس کا روایتی پس منظر ان کے لیے اجنبی نہیں ہوتا۔ وہ لاطینی زبان کی ترکیب سے واقف ہوتے ہیں اور دو یا تین بڑے الفاظ کی جگہ بھی فقرے کی ترکیب میں واضح ہوتی ہے۔ انھیں مزید دو یا تین الفاظ کا مادہ بھی معلوم ہوتا ہے، خواہ اس کا پورا مفہوم معلوم نہ ہو۔ اتنی واقفیت کے ساتھ کم از کم اتنا تو ضرور ممکن ہو جاتا ہے کہ کسی جملے کا، یوں کہہ لیجیے، 'شعری نکتہ' کیا ہے۔ یہ بات شاعری کے طرز عمل سے متعلق ایک اچھا خاصا ثبوت ہے مگر جہاں تک خالص صوتی قرینے کا تعلق ہے، یہ لوگ اشعار کا تلفظ بالکل غلط ادا کرتے ہیں (تاہم ورجل کی موسیقیت بہت سے تلفظات کے رواج کے باوجود قائم ہے)۔

یہ نکات تو ہر ذی فہم انسان قبول کرلے گا، مگر شاید اسے ایک حیلے کا نتیجہ سمجھا جائے گا کہ میں خاص صوتی قرینے کے خلاف بات کر رہا ہوں اور خالص معنوی قرینے کا تحفظ کرنا چاہتا ہوں کہ موخرالذکر بذات خود ایک مکمل حقیقت نہیں۔ لیکن خالص صوتی قرینے کی صورت حال تو بالکل غیر شائستہ مادیت پرستی کی مانند ہے۔ دونوں صورتوں میں انسان ایک طرح کے زیر زمین وجود پر یقین کرنے لگتا ہے اور تنظیم کی ایک پست سطح پر یہ صورتیں خاصی جاندار ہیں۔ چنانچہ لوگ جب سائنس میں دلچسپی لیتے ہیں تو پہلا سرسری تصور جس میں وہ آگرتے ہیں غیر شائستہ مادیت کا ہوتا ہے، اسی طرح جب آپ عام لوگوں سے شاعری کی تشریح پر گفتگو کریں گے تو جواب ملے گا کہ اس موضوع پر گفتگو کرنا بے فائدہ ہے، کیوں کہ ان تمام تر دلچسپی اور لذت تو نظم کے صوتی حسن میں ہوتی ہے۔

میرے خیال میں صحیح اور مروج نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہر آواز ہر حالت میں جس پر ایک بازگشت کی طرح اثر انداز ہونی چاہیے، اور یہ کہ ہم یہ نہیں جانتے کہ یہ حالت اصل میں کیسی ہے، اگر ہم یہ جانتے تو اس کا طویل تجزیہ کیا جا سکتا۔

تجزیے کی اس حد تک وکالت کرنے کے بعد شاید ایسا لگے کہ میں کسی 'سائنسی' مدرسۂ تنقید میں شمولیت کا خواہشمند ہوں، لہٰذا ہر امر کی نفسیاتی تفسیر کرنے کا مشتاق ہوں اور قاری کی قوت

احساس کی اوسط نکالنے کے خانے بنا رہا ہوں۔ آج کل نقادوں میں پارٹی سسٹم زور پکڑ رہا ہے۔ عام طور پر صرف دو ہی جماعتیں ہیں، صداقت پسند اور حسن پرست۔ تیسرے شاید نیکی والے ہیں جو اب صداقت والوں سے الحاق کیے ہوئے ہیں۔ ان جماعتوں کے درمیان جھگڑا گزشتہ صدی سے چلا آ رہا ہے اور ابھی تک جاری ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ جھگڑا نقصان دہ ہے۔ گزشتہ صدی کے آخری بیس سالوں میں یہ بات مقبول ہوگئی کہ تمام سائنسی مضامین یعنی طبیعیات اور اس کی دوسری صورتیں 'عقل' کی ملکیت ہیں، چنانچہ حسن پرستوں نے 'عقل' سے کنارہ کشی کرلی۔ یہ امر قابل غور ہے کہ سائنسی نقطۂ نظر کا اطلاق آرٹ پر مشکل سے ہوتا ہے لیکن یہ عقیدہ کہ آرٹ کا رشتہ عقل سے ہے اور یہ اس پر عمل پیرا ہے، بہت پرانا ہے، درحقیقت اتنا پرانا جتنا کہ فن تنقید بذات خود یا ارسطو کی شخصیت، اور اس میں مادہ پرستی کا کوئی دخل نہیں۔ اب اگر مجھے ان دو جماعتوں میں سے کسی ایک میں شامل ہونا ہو تو میری انتہائی ذاتی رائے میں ناپسندیدہ نظموں کا تجزیہ کرنے والا نفسیات داں مجھے اس حسن پرست سے زیادہ عزیز ہے جس کے خیالات بکھرے ہوئے ہیں اور جو محض اس لیے چپ سادھ لیتا ہے کہ اسے 'ذوق' کی حفاظت محفوظ ہے۔

جانسن کے وہ کلمات جو اس نے صوت اور معانی کی مطابقت کے نظریے کے متعلق کہے نظر انداز نہیں کیے جاسکتے، بالخصوص جو اس نے گشت نورد (Rambler) کے بانویں شمارے میں لکھے:

"فن قافیہ پیمائی میں صوت اور حس کے انطباق کے علاوہ کوئی شے ایسی نہیں جو قوت تخیل پر اتنا اثر ڈالتی ہو۔ اس پر کسے شک ہوگا کہ کئی موقعوں پھر موسیقی ہمارے خیال میں جنم لیتی ہے اور ہم اسے نظم کی سطور میں لفظی استعمال سے پیدا کرتے ہیں، نظم کا آہنگ حسب خواہش بناتے ہیں اور بعد میں یہ سمجھتے ہیں کہ حسی اثرات نظم کے اپنے ہیں۔"

لیکن اس کے بالمقابل:

"الفاظ کے تلفظ کو وقفے کے ساتھ ادا کرنے سے سطور کا آہنگ اس طرح تبدیل کیا جاسکتا ہے کہ ظاہری حرکات کے علاوہ خیالات مد و جزر اور تخیل کے دوسرے جذبات بھی ادا ہو جائیں۔"

جانسن نے جو مثالیں دی ہیں ان سے بڑے واضح طور پر یہ ثابت ہوتا ہے کہ صورت اور حس کی مطابقت کا ایک بھی طریقہ نہیں، اور ملتے جلتے استعمال بالکل مختلف معانی کے ساتھ

مطابقت رکھتے ہیں۔ مثلاً ملٹن کے ہاں عام طور پر صوتی اظہار کا الٹ مستعمل ہے۔ وہ ولکن (Vulcan) کے متعلق لکھتا ہے:

پرغضب جوو (Jove) نے اسے اٹھا کر
عرش کے بلوری کنگروں سے نیچے کی طرف گرادیا
صبح سے دوپہر، اور دوپہر سے شام کی شبنم تک وہ گرتا رہا
حتیٰ کہ موسم گرما کا ایک دن پورا ہو گیا، غروب آفتاب
ہونے تک وہ بام عروج سے نیچے گر چکا تھا

ملٹن کہانی کا بیان پوری دلجمعی سے کرتا ہے۔ آپ سارا دن آرام سے درخت کی چھاؤں میں بیٹھے رہیں تو پھر یہ امر خوش کن طور پر تسکین بخش ہو جائے گا کہ نیچے شیطان برابر تیزی سے گر رہا ہے لیکن یہ تو محض سطور کے صوتی قرینے کی وجہ سے ہے۔ میرے اپنے خیال میں اس کا سب سے اہم طرزِ عمل یہ ہے کہ یہ الفاظ کا رابطہ ایک جیسی صوت کے ذریعے جوڑ دیتا ہے جس سے آپ اس رابطے کے متعلق سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں:

جانسن کی کہی ہوئی ایک اور بات چند قابل ذکر سوال اٹھاتی ہیں:

''ڈایونیسیس (Dionysius) کا قول ہے کہ بعض دفعہ ہومر کے اشعار کی صوت ایک جسمانی لمس کا احساس دلاتی ہے۔ کیا یہ بات اس اندھے کی کہانی سے ملتی جلتی نہیں ہے جو لال رنگ کے متعلق بہت متجسس تھا مگر بعد میں اسے اتنا ہی پتہ چل سکا کہ لال رنگ ایک بگل کے شور کے مترادف ہے؟''

اندھے کی یہ کہانی مس سٹول (Miss.Sitwell) کا پیش خیمہ نظر آتی ہے جس نے فی الواقع یہ تشبیہ استعمال کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

'روشنی گدھے کی طرح چلا رہی ہے۔'

یہ یقیناً اپنے تاثر کے لیے پورے بیان کردہ منظر پر منحصر ہے۔ ایسی مثالوں میں ایک حس کا تجربہ دوسری حس کے تجربے میں بیان کیا جاتا ہے۔ ایسی ترکیب کو 'احساس مرکب' کہا جاتا ہے، اور یہ بلاشبہ بعض اوقات بہت مؤثر ثابت ہوتا ہے۔ یہ ترکیب قاری کو غیر ممتاز جذباتی کیفیتوں سے آشنا کرتی ہے۔ شاید یہ اس کو بچپن کے اس زمانے میں لے جاتی ہے جب حسیات کا امتیاز نہیں تھا۔ اس طرح سے یہ اس کی حسیات میں ہیجان پیدا کر دیتی ہے (ذہن میں

ابھرنے والی شبیہ صوت میں تبدیل ہوتی ہے)، ایسے ہی جیسے آدھے سر کا درد یا مرگی یا مسکال (Mescal) دوا سے ایک حیاتی ہیجان پیدا ہوتا ہے۔ مسکال (Mescal) کھانے والے اور 'خالص' شاعری کے شائقین، دونوں کا خیال ہے کہ وہ، ایک نئے اور عجیب حسن کو محسوس کرتے ہیں، اور اگر وہ یہ جان لیں کہ یہ تجربہ کیا ہے تو ان کا یہ علم بہت اہم ہو۔ لیکن یہ کیفیت شاعری کے قاری کے لیے کیسے سنجیدہ اہمیت کی حامل ہوسکتی ہے جب کہ اسے آسانی سے معلوم نہیں کیا جاسکتا، حتیٰ کہ یہ جاننا بھی محال ہے کہ یہ کیفیت کب اور کیسے پیدا ہوتی ہے۔ عموماً یہ کیفیت محض پہلی طرز کا ابہام پیدا کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ اس میں مضمر موازنے نہ تو صحیح ہیں اور نہ ہی غلط۔ یہ صرف قاری کو متعدد حالات سے پیدا ہونے والے مواقع کا تخیل دیتے ہیں جن میں موڈ اور معاشری پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ مِس سٹول (Miss. Sitwell) کا استعمال ایک باغیانہ انداز ہے جس میں وہ یہ کہنا چاہتی ہے کہ قاری معانی کو پانے کے لیے ایک شعری موڈ میں آجائے، ورنہ وہ خود معانی کے متعلق مطلق لاپرواہ ہے (ان دو چیزوں میں باہمی رشتہ ہے کیونکہ مختلف وجوہ کی بنا پر یہ دونوں میرے موڈ سے ہم آہنگ ہیں)۔ اس سے ثابت ہوا کہ ہم مطابقت کا اصول مزید پیچھے کی طرف لے جاتے ہیں، یعنی یہ ذو بہت ہی مختلف حسیات کس طرح سماجی ماحول اور ذاتی موڈ کے ساتھ ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ پو بھی رنگ سے بہت زیادہ متاثر ہوتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے جیسے مسکال (Mescal) کھا کر بول رہا ہو۔ غالباً پو نے مسکال (Mescal) کھائی تھی کیونکہ یہ میکسیکو کی منشیات میں سے ہے۔ اس کے علاوہ سون برن بھی ایسی ترکیبیں استعمال کرتا ہے جو احساس مرکب کی حامل ہوتی ہیں:

'تیری آواز آگ میں مدغم ہوتی ایک خوشبو ہے۔'

لیکن یہ فقرہ بکھرے ہوئے نحوی استعمال کی وجہ سے بنا ہے۔ اس طرح وہ بہت سے بالکل واضح تخیلات کو ایک مبہم ترکیب میں لے آتا ہے۔ اس فقرے کو ٹھیک طرح پڑھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیان کی گئی حسیات کو آپس میں گڈمڈ نہ ہونے دیا جائے۔ نہ ہی میرے خیال میں یہ ترکیب مس سٹول (Miss. Sitwell) کے شعر سے مماثل ہے۔

جب شاعر ایک تصویر بیان کرتا ہے، جیسا کہ پنٹر عموماً کرتا ہے، تو اس کا منشا ہوتا ہے کہ بیان کیے گئے رنگ ویسا ہی اثر کریں جیسا کہ تصویر کے رنگ خود کرتے ہیں۔ اب چونکہ تصویر کے رنگ لفظی سانچے سے باہر ہوتے ہیں، اس لیے تصویر کے رنگوں کے عمل کا تجزیہ کرنا مشکل

ہے۔ بہر حال میں اس قسم کا تجزیہ کرنے کا اہل نہیں ہوں اور نہ ہی اس کے بیان کی کوشش کروں گا۔ میں اس پر اسرار مسئلے کا ذکر کر اس طرح کروں گا کہ بعض اوقات اشعار یہ صورت اختیار کر لیتے ہیں، اور میرا خیال ہے کہ میں اسے نظرانداز کر سکتا ہوں۔ اُمید ہے اس عمل میں کسی مبہم نفسیاتی کیفیت کا کوئی دخل نہیں، کیونکہ اس سے ناجائز فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ لیکن شاعروں کا ایک مکتب تصویری ترکیب کو اپنے نقطہ نگاہ کا حصہ بنا لیتا ہے۔ جہاں تک اس قسم کے نقطہ ہائے نظر کا تعلق ہے جو شاعر اپنے اشعار میں استعمال کرتے ہیں تو ان کا تجزیہ کرنا ضروری ہے۔

'اندھے کی سوجھ' تو اپنی جگہ شاید درست ہو، لیکن جانس کی یہ بات کہ، ڈائیونیسیس (Dionysius) نے خود کہا، اس سے زیادہ اہم ہے۔ میں نے کچھ دیر پہلے ذکر کیا تھا کہ ایک نظریے کے مطابق زبان بنیادی طور پر زبان سے اشارے کرنے کا ایک نظام ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خالص صوتی قرینے کے ماننے والے اگر ایک دفعہ یہ باور کر لیں کہ صوت کا کچھ رشتہ معانی سے ہوتا ہے تو سر رچرڈ پیجٹ کے تفسیری طریقے سے انھیں کافی استدلالی تقویت حاصل ہوگی۔ یہ تو بآسانی پتہ چل جاتا ہے کہ 'پوپ' (Pop) (پھٹنا) جیسے الفاظ خود بخود اپنا مطلب ظاہر کر دیتے ہیں، لیکن اس کے علاوہ 'وی' (Wee) (چھوٹا) وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جن پر معانی متعین کیے گئے ہیں۔ اب پیجٹ کی تھیوری کے مطابق اس لفظ کی تشریح اس طرح ہوگی کہ جب ہم 'ہیوج' (بڑا) کہتے ہیں تو زبان دانتوں سے دور تک پیچھے ہٹ جاتی ہے اور یوں منہ میں بڑی جگہ بنا کر 'بڑا' کا مطلب ادا کرتی ہے۔ اسی طرح 'وی' کہنے پر زبان اس طرح پھیلتی ہے کہ منہ میں کم جگہ بنتی ہے۔ پس محض صوت ہی نہیں بلکہ صوت بنانے کا عمل بھی بذاتِ خود ہمیں جسامت کا احساس دلاتا ہے، اور یہی بات جانسن کو ناممکن معلوم ہوتی تھی۔ تمام صوتی قرینے سر پے جٹ کے کلیے کے مطابق اشاروں میں تبدیل کیے جا سکتے ہیں، خواہ یہ بعض اوقات دور از کار محسوس ہوں۔ یہ کلیہ ان مادہ پرستوں کو خصوصاً پسند ہوتا جو ہر چیز کو نیوٹن اور یوکلڈ (Euclid) کے طریقوں سے بیان کرنا چاہتے تھے، یہ اس امر کی ضمانت دیتا ہے کہ تشریح کو تختہ سیاہ پر بطور خاکہ پیش کیا جائے گا۔ قدرے یہ بدقسمتی ہے کہ یہ نظریہ اتنی دیر بعد بنایا گیا ہے کہ جب ماہرین طبعیات ایسے خاکوں پر اتنا یقین نہیں رکھتے جتنا کبھی ہوا کرتا تھا لیکن یہ زبان کے تاثر کے ایک حصے کی تشریح ضرور کرتا ہے، جس سے انکار ممکن نہیں۔

واضح طور پر یہ شاعری کے آئندہ تجزیے کے لیے ایک اور میدان ہوگا۔ جب بآسانی پتہ

چلایا جاسکے گا کہ ہر لفظ میں مستور بنیادی تصور کیا ہے، تب یہ بحث ممکن اور مفید ہو جائے گی کہ لفظ کا صوتی قرینہ کس حد تک اس کے معانی کی خبر دیتا ہے۔ تاہم اس طریق کار میں کئی پابندیاں ہوں گی، جیسا کہ سر رچرڈ پے جٹ لکھتا ہے:

> ''یہ طریق اس وجہ سے محدود ہے کہ منہ کے مختلف اشاروں میں مقابلتاً کمزوری ہے، اور ہر اشارہ، جو اپنی مخصوص صوت یا بنیادی لفظ بناتا ہے، ہاتھ (یا جسم کے دوسرے حصوں) کے اشاروں کی مدد لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر بنیادی لفظ بہت سے مختلف معنوں کا حامل ہوتا ہے۔ اس طریق سے زبان یا لب کی حرکت کسی شے کی اصل حرکت کی نقالی ہوسکتی ہے، یا کسی مکانی تناسب کو ادا کرنے کا طریقہ، جیسے 'اوپر'، 'نیچے'، 'اردگرد' وغیرہ، یا پھر کسی ایسی جسامت کی خبر جس کا خاکہ ظاہر کیا جائے، اور آخر میں، یہ معانی مجازی یا حقیقی طور پر سمجھے جاسکتے ہیں۔''
> (انسانی کلام)

تو ترقی یافتہ زبان کے ابہام کے علاوہ، جس قسم کا ابہام میں زیر بحث لانا چاہتا ہوں، ہمیں ایسے ابہام پر بھی (جو اگرچہ پہلے ابہام ہی کی طرز کا ہوتا ہے مگر اپنی تفصیلات میں بالکل مختلف ہے) پر غور کرنا ہوگا جو صوت کے بنیادی علامتی اظہار میں پوشیدہ ہوتا ہے۔

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ نظم کے تجزیے کا عمل سرے سے ہی ناممکن ہے، اور اگر تھوڑا بہت ممکن بھی ہو تو وہ بہت زیادہ الجھاؤ میں گم ہو کر بے سود ہو جائے گا، اور پھر ہمیں مجبوراً فرسودہ قسم کا غیر استدلالی طریقہ اپنانا پڑے گا۔ یہ سچ ہے کہ کوئی تشریح مکمل نہیں ہوسکتی، لیکن اس کے برعکس، اگر ایک بھی صحیح استدلال مل جائے تو اسے بیان کر دینا چاہیے۔ کوئی جتنا زیادہ اپنے ردعمل سمجھے گا اتنا ہی کم وہ ان کا غلام ہوگا۔

اس طرح بظاہر یہ امر بالکل صحیح نظر آتا ہے، بطور مشاہدہ باطن کے ایک مسئلہ کے، کہ ہم ایک نظم کی خصوصیت کی جانچ اس کی 'صوت' اور 'آہنگ' کے سے احساسات کے ذریعے سے کرتے ہیں۔ لیکن اس امر سے ضروری نتائج اخذ نہیں کیے جاسکتے، اور یہ بعض اوقات گمراہ کن بھی ہوسکتا ہے۔ مکانی استعارے کے استعمال یا ایک ہی معنی کو مختلف الفاظ میں بار بار ادا کرنے سے اس جانچ کی اہمیت اور بھی کم کی جاسکتی ہے۔ 'الفاظ کی صوت دماغ کے اس حصے میں داخل نہیں ہوتی جہاں یہ مؤثر ہوسکتی ہے۔ لفظ بحیثیت لفظ اپنی صوت کے ساتھ مؤثر ہوگا

اور پورا جملہ ایک الگ مجموعی تاثر رکھتا ہے۔''

خالص صوتی قرینے کے عقیدے سے ایک اور بات اخذ کی جاتی ہے اور وہ یہ ہے کہ الفاظ کے حامل معانی کو جاننا ضروری نہیں کیونکہ ہر لفظ کے جدا جدا معانی معلوم ہوں اور جملے کی ترکیب معلوم ہو تو جملے کو باآواز بلند ٹھیک ٹھیک پڑھا جا سکتا ہے۔ ایک حد تک یہ ٹھیک ہے، لیکن یہ غیر قطعیت کی حالت ہے، جس میں بہت سی ممکنات پر صرف قیاس آرائی ہو سکتی ہے۔ میں تو اسے لاعلمی کی بجائے بصیرت کا جانا بوجھا تعطل کہوں گا۔ یہ عقیدہ رکھنے والے یہ بھی کہتے ہیں کہ نظم کے معانی معلوم ہو جائیں تو نظم تلف ہو جاتی ہے، اور یہ کہ اس ضمن میں قاری کو ایک قسم کی معصومیت برتنی چاہیے، اسے قوت احساس کا استعمال کرنا چاہیے نہ کہ عقل کا۔ یہ بھی شاید عام طور پر درست ہو۔ مگر یہاں میں اخلاقی نقطۂ نظر اختیار کروں گا اور کہوں گا کہ یہ بات صرف بری نظموں پر ہی لاگو ہے۔ عموماً تجزیے پر اس لیے اعتماد نہیں کیا جاتا کیوں کہ کئی دفعہ یہ تہی از جذبات رکھنے والوں کے لیے ایک راہ فرار بن جاتا ہے۔ لیکن یہ اسی حالت میں صحیح ہے جب تجزیہ معقول نہ ہو۔ اگر عقل کا استعمال کرنے سے آپ نظم کو تلف کر دیتے ہیں تو میں یہ کہوں گا کہ برا نہیں ہوا اور آپ جلد ہی کسی اور نظم میں دلچسپی لینے لگیں گے، اور اس طرح اتلاف مستقل نہ ہوگا کیونکہ یہی شعر کو سمجھنے اور جانچنے کا معقول اور متعین طریق ہے۔

جہاں تک 'ماحول' کے عقیدے کا تعلق ہے، جس کے متعلق میں کچھ ادھوری سی باتیں کروں گا، تو اسے خالص صوتی قرینے والے عقیدے کا تیسرا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ نقاد اکثر کہتے ہیں یا یہ مراد لیتے ہیں کہ شعر کا اثر بعض اوقات بلاواسطہ طور پر جسمانی ہوتا ہے، جیسے کوئی بہت ہی پراسرار اور گہری بات کہہ دی گئی ہو ــــ ایک ایسا لمس جس کا کسی حس کے ساتھ تعلق نہ ہو اور اچنبھا ہو کہ شاعر نے یہ بات کیسے ادا کی۔ اب یہ تو نقادوں کی اپنی ذہنی کیفیت پر منحصر ہے کہ وہ کس مزاج میں نظم پڑھ رہے ہیں۔ اسی طرح موسیقی کی ایک لے ایک براہ راست حسیاتی تجربہ ہے مگر اس کا براہ راست ہونا اس کی بات کی دلیل نہیں کہ اس کا تجزیہ سنتے ہوئے نہیں ہو سکتا۔ یہ معائنہ سوچا جا سکتا ہے یا محسوس کیا جا سکتا ہے۔ بظاہر یہ عمل مشابہت رکھتے ہیں لیکن اصل میں یہ مختلف ہیں۔ دونوں کو بیک وقت کام میں لانا صرف محنت اور مشق سے سیکھا جاتا ہے۔ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ نقادوں کا یہ بیان اس وجہ سے بھی ممکن ہوا کہ اُن کی حسیات گڈمڈ ہو گئی ہیں۔ لیکن ایک بات اس سے بھی زیادہ اہم ہو سکتی ہے اور وہ یہ کہ شاعر 'احساس' اور 'جذبے' کے

فرق کے ساتھ ایسی بات کہہ گیا ہے جس میں قواعد کی اصطلاحوں کے مطابق کوئی قابل تجزیہ معانی نہیں بنتے بلکہ ایک 'موڈ' ایک 'ماحول' ایک 'شخصیت' یا ایک 'نظریہ حیات' یا پھر کوئی 'انجانی سی کیفیت حیات' سامنے آتی ہے۔

غالباً ہمیں اس قابل توضیح طریق سے بچپن کے تجربات اور کسی مخصوص شاعر کا مطالعہ کرنے کی جو یادیں آتی ہیں وہ اسی ماحول کے نظریے کے تحت ہیں۔ پھر یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ادراک کا یہ طریقہ پورے جسم کی کیفیت سے متعلق ہو اور ہمیں براہ راست خودشناسی کا موقع دے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ پھر قواعد کی رو سے شاعری کا جو تجزیہ بھی ہوگا وہ ماحول کو لازماً نظرانداز کرنے کے باعث غیر ضروری ہوگا اور چونکہ ماحول کسی بنیادی مگر نامعلوم ذریعے سے معانی میں شامل ہوجاتا ہے، اس لیے تجزیاتی طریقے ماحول کو نظرانداز کرنے پر مجبور ہیں، اور یہ کہ تنقید صرف ماحول کی موجودگی کی طرف اشارہ ہی کرسکتی ہے۔

یہ نظریہ انیسویں صدی کی بہت سی شاعری کی خرابی کی جزواً وضاحت کرسکتا ہے، اور یہ بتا سکتا ہے کہ کیسے یہ ان شاعروں نے لکھی جو تنقیدی احساس کے حامل تھے۔ وہ گزشتہ نسلوں کی شاعری کی بجا طور پر تعریف کرتے کیونکہ وہ قاری کے ذہن میں ایک چاشنی پیدا کرتی ہے جو ناقابل توضیح ہے۔ انھوں نے اسی 'ذہنی چاشنی' کو شاعری میں بھرنے کی کوشش کی۔ انھیں یہ معلوم نہیں تھا کہ ایسی ذہنی چاشنی پیدا کرنے کے عمل میں اتنا زیادہ کام کرنا پڑتا ہے کہ جس سے ایسا کرتے ہوئے یہ خیال ذہن میں نہیں آتا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ شاعر ایک غلط قسم کے تاثرات چھوڑنے میں ضرور کامیاب ہوگئے اور ایسے ذہنی قرینے چھوڑ گئے جو پراگندہ، جبری اور بے مزہ تھے، لیکن یہ کہنا کہ ایک تنقیدی کلیے کا نتیجہ ناکامی تھا یہ کہنے کے مترادف نہیں کہ ماحول اور ذہنی چاشنی والا نظریہ غلط یا حتیٰ کہ غیر مفید ہے۔ نقاد کے لیے ماحول کے بارے میں خیال رکھنا بہت ضروری ہے، اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے مقاصد ٹکڑوں کے بارے میں بیان کرنے کی بجائے نظم کی پوری اکائی کو ملحوظ خاطر رکھے۔

لفظی تجزیے کا شاعری پر اطلاق کرنے والے نقاد کی وہی کیفیت ہے جو اس سائنسداں کی ہے جو جبریت کے عقیدے کی رو سے دنیا کی تشریح کرنا چاہتا ہے۔ یہ نظریہ اول تو ہر جگہ لاگو نہیں ہوگا اور اگر ہر جگہ لاگو ہو بھی جائے تو شاید ہر چیز کی تشریح نہیں کرسکے گا۔ لیکن اگر اس کو اپنا کام جاری رکھنا ہے تو اسے یہ فرض کرنا ہوگا کہ اس کا طریق کم از کم اس جگہ پر صحیح ہے جہاں وہ کام

کر رہا ہے اور یہ اس بات کی جس کی وہ تشریح کرنا چاہتا ہے تشریح کرے گا۔ اس لیے میرا مفروضہ یہ ہے کہ 'ماحول' اس احساس کا نام ہے جو معانی کا مظہر ہوتا ہے اور مجھے یقین ہے کہ یہ مفروضہ آگے چل کر بہت کارآمد ثابت ہوگا۔

میں اس خیال کی وکالت کی کوشش میں ایک ایسی مثال دوں گا جو مجھے بے حد دلچسپ لگتی ہے، جس میں جذباتی کیفیت کو بہت ہی پرزور طریقے سے غیر متعلق ذرائع کی مدد سے ادا کیا گیا ہے۔ میکبتھ (Macbeth) ان مشہور سطور میں واضح طور پر کوئی جسمانی اور غیر روحانی عمل کرتا نظر آتا ہے، اور جن الفاظ میں یہ بیان کیا گیا ہے ان کا استعمال بھی غیر معمولی ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جب وہ بانکو (Banquo) اور فلے آنس (Fleance) کے قتل پر نفرت کے قدرے ست جذبے کو خیالات کی مہمیز سے جگانے کی کوشش کر رہا ہے:

آ، اے چھپا لینے والی رات،
پر درد دن کی نازک آنکھ پر پٹی باندھ دے
اور اپنے غیر مرئی اور خون آلود ہاتھ سے
اس قدرتی رابطے کو منقطع کر دے
جس کی وجہ سے میرا چہرا زرد ہے
روشنی کی پڑی جم رہی ہے اور کوا
اپنے مسکن کی جانب پرواز کر رہا ہے
روشن دن کی اچھائیاں مرجھا کر جھک گئیں، میں
اور سیاہ رات کے کارندے اپنے شکار پر لپکنے کے لیے تیار ہو رہے ہیں
تم میرے الفاظ سے حیران مت ہو، لیکن کچھ دیر ٹھہر جاؤ
برائی جب ایک دفعہ شروع ہو جائے تو دوسری برائیوں کی مدد سے پختہ ہو جاتی ہے۔
پس تم اب میرے ساتھ رہو

مندرجہ بالا اقتباس میں میکبتھ اپنے جسم کی کیفیت ظاہر کرتا ہے۔ یہ کیفیت پہلے بھی کئی جگہ ڈرامے میں مختلف الفاظ میں بیان ہو چکی ہے۔ مثلاً اپنی جلد کے متعلق وہ پہلے بھی کہہ چکا ہے کہ 'میرے انگوٹھوں میں کھجلی ہو رہی ہے۔ ضرور کوئی بلا نازل ہونے والی ہے۔' اسی طرح وہ بیرونی دنیا سے دور اپنے نفس میں پیوست ہو جانے کی حالت پہلے بیان کرتا ہے، 'میں ایک بوڑھے ہوس پرست

انسان کی طرح ہوں جس کا تمام جسم ٹھنڈا ہے، مگر دل میں آگ لگی ہے' وغیرہ۔ میکبتھ کا تمام اذیت رسیدہ جسم روشن ہوکر آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ خود اُس کے لیے یہ لفظی مہمیز اپنے خوابیدہ جذبات کو پھر سے ابھارنے کا ذریعہ ہے۔ اب وہ قتل کے لیے بالکل تیار نظر آتا ہے۔

ان جملوں سے، جو ڈرامے سے نکال کر میں نے اس اقتباس کے ساتھ درج کیے ہیں، میرا مطلب یہ بتانا ہے کہ شیکسپیئر کے ڈرامے کا کوئی بھی ایک حصہ دوسرے حصوں سے تقویت حاصل کرتا ہے اور اس طرح قاری کو پورے معانی سمجھنے میں آسانی ہوجاتی ہے۔ لیکن یہ کہاں تک 'توضیحی' ہے؟ آپ دیکھیں گے کہ صوتی اثرات کس طرح ڈرامے کے کسی دوسرے حصے کی یاد دلاتے — اور ماحول پیدا کرتے ہیں لفظ پپڑی جمنا چڑیوں کی چوکڑی کی یاد دلاتا ہے۔ ان کے مکروہ شور بے اور سوکھتے ہوئے خون کو آنکھوں کے سامنے لاتا ہے۔ یہ تمام باتیں شاید معانی کے مضافات سمجھنے میں مدد ہوں، مگر سوال یہ ہے کہ دو قاریوں کے لیے یہ صوتی تاثرات کس طرح یکساں ہوسکتے ہیں۔ ظاہر ہے دونوں کی تفسیر مختلف ہوگی۔ یہاں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ پہاڑی کوے نحوست کی نشانی ہیں۔

خطرے کی نشانیاں، جن کے رشتے جانے پہچانے ہیں

پہاڑی کوؤں اور دوسرے منحوس پرندوں کی مدد سے، ظاہر کردیتی ہیں روپوش قاتل کو

میکبتھ نے جھانک کر کھڑکی سے باہر دیکھا کیونکہ بانکو (Banquo) کا قتل شام کے فوراً بعد ہونا تھا۔ وہ یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ وقت قریب ہے یا نہیں۔ ڈرامائی لمحہ ایسے وقفوں سے اور زیادہ پر اثر ہوجاتا ہے۔ خاص طور پر اگر باہر کی فضا جذبات کی ترجمانی کرے، یعنی وہ ترکیب استعمال کی جائے جسے جذباتی مغالطہ کہتے ہیں۔ آیئے اب اس ترکیب کے دوسرے افتادہ معنوں کا مطالعہ کریں۔ اپنے نشیمن اور ہم نسلوں کی طرف اڑتا ہوا کوا کسی حد تک میکبتھ کا قاتلانہ روپ دھار لیتا ہے۔ اب وہ ایسے لگتا ہے جیسے ایک قتل دوسرے کوؤں کو مارنے کی غرض سے جارہا ہے۔ یہ خیال آئندہ سطور میں پختہ ہوجاتا ہے۔ یہ تشریح نہیں کی گئی کہ کوا 'سیاہ رات کا مکروہ کارندہ' ہے یا 'روشن دن کی اچھائیوں' میں سے ہے، سیاہ تو وہ بہرحال ہے۔ یہ کہا گیا ہے کہ 'روشنی کی پپڑی جم گئی'، انسان انسان کے خون کا پیاسا ہوگیا۔ کوا اپنے ہم نسل کوؤں کو مارنے جارہا ہے۔ اس گھڑی کوے کی منحوس آواز اور تیز تیز چلتے پر ماحول کو اور زیادہ ہولناک بنا رہے ہیں۔ خصوصاً لفظ 'پہاڑی کوا' کا اور لفظ 'کوا' کے امتزاج سے یہ منظر پورا ہوتا ہے۔

پہاڑی کوے عموماً غولوں میں رہتے ہیں اور سبزی خور ہیں۔ دوسری قسم کا کوا یا تو بعض اوقات پہاڑی ہی کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے یا اس سے مراد اکیلا رہنے والا مردار خور کوا ہے۔ میکبتھ کے کھڑکی سے باہر جھانک کر دیکھنے سے یہ مراد ہے کہ وہ اپنے آپ کو قاتل کی حیثیت میں دیکھنا چاہتا ہے۔ باہر صرف ایک اڑتا ہوا کوا ہی اُسے ایسی مثال فراہم کرسکتا ہے، جس طرح کوا دن ختم ہونے کے بعد گھر کی طرف روانہ ہے اسی طرح میکبتھ کے رسوخ و غلبے کا دن بھی ختم ہورہا ہے، جس طرح یہ کوا پہاڑی کوؤں سے مختلف ہے اسی طرح میکبتھ دوسرے انسانوں سے بحیثیت ایک بادشاہ مختلف ہے، لیکن وہ اس دوسری نوع کے خلاف قاتلانہ وار کرنے سے گریز کرتا ہے اور نتیجہ کے طور پر پریشان ہے۔ وہ اس نوع کے ساتھ مل جاتا لیکن ذہنی سکون کی خاطر اسے بانکو کا قتل کرنا پڑا۔ (یہاں پر اس قسم کی باریکیاں نکال کر شاید میں حماقت کررہا ہوں۔ بے شک یہ سطور کوؤں کی اقسام کا فرق جانے بغیر بھی اتنی ہی شاندار ہیں، لیکن میں نے یہ تشریح صرف اس لیے کی ہے کہ میرے خیال میں یہاں ماحول کا عصر بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔)

ماحول میں دلچسپی انیسویں صدی کے شاعروں میں بالخصوص زیادہ تھی۔ وہ خالصتاً ایک سائنسی دور میں رہتے تھے۔ ایسا دور جس میں شعر کہنا نامناسب خیال کیا جاتا تھا اور پھر شاعری ان اصولوں پر کاربند نہ تھی جو اس دور کے سائنسدانوں نے زندگی کی دوڑ میں کامیاب ہونے کے لیے مرتب کیے تھے۔ تاہم عوام کا بہت بڑا حصہ شاعری کا خواہاں تھا، محض اس لیے کہ وہ مادہ پرست ماحول کی مصروفیتوں سے فرار حاصل کرسکیں۔ یہ فرار وہ بچپن اور اس کی یادوں کے ذریعے حاصل کرتے تھے۔ اس خواہش نے شاعری کو جنم دیا اور شاعر اردگرد کے ماحول سے کسی نہ کسی طرح متاثر ہوکر بچپن کی یادوں پر منحصر شعر کہنے لگے۔ ہیرلڈ نکلسن نے لکھا ہے کہ سون برن کے اشعار میں بچپن کے مطالعے اور تجربے سے بے پناہ محبت ظاہر ہوتی ہے۔ ٹینی سن کی زندگی کا اہم ترین لمحہ وہ تھا جب وہ ایک بچے کی حیثیت سے ایک جنگل میں جوہڑ کے قریب کھڑا سرد ہوا کے طوفانی تھپیڑے کھا رہا تھا۔ ورڈز ورتھ کا تجربہ تو صرف ایک ہی کیفیت پر مشتمل ہے اور وہ یہ ہے کہ وہ ایک بچے کی حیثیت سے آس پاس کے پہاڑوں کو ٹوٹم یا اپنے باپ کا نفسیاتی متبادل بنا لیتا، اس کیفیت میں وہ آخر تک نظمیں لکھتا رہا اور بائرن تو ہمیشہ اپنی بہن سے جنسی تعلقات کی نفسیاتی الجھن ہی میں مغلوب رہا۔ یہ الجھن جو بچپن میں شروع ہوئی بالآخر اس وقت ختم ہوئی جب وہ آخری ایام میں 'ڈان جوان' کے آخری کینٹو لکھ رہا تھا۔ کیٹس میں جو 'موت اور ماں' کی

خواہش پائی جاتی ہے اس پر سب نقاد متفق ہیں۔ شیلے کے ہاں شعری دنیا اور حقیقی دنیا میں کوئی فرق نہیں تھا اور نہ ہی اس کی کوششوں سے ان دونوں میں کوئی بہتری وقوع پذیر ہوئی۔ جہاں تک براؤننگ اور میرڈتھ کا تعلق ہے، وہ شعری دنیا کو حقیقی دنیا سے الگ تو نہیں کرتے تھے، البتہ میرے خیال میں وہ دونوں اعلیٰ ناول نویس تھے جن میں شعری جذبہ نام کو نہ تھا۔ تاہم ضرور ہے کہ کولرج شعر کہتے وقت پنگھوڑے کی بجائے افیم کی مدد لیتا تھا۔ انیسویں صدی کے ان تمام شعرا میں یہ خواص پائے جاتے ہیں: ایک پر جوش انہاک جو مصنوعی ہے، ایک قسم کی گرمجوشی اور تپاک جس کا سبب مفقود ہے، ایک فتح اور تسکین جو حقیقی نہیں، اور ایک خوابوں کی بستی جنھیں یہ مضبوطی کے ساتھ سینوں سے لگائے ہوئے تھے۔

اس دور میں بھی ایک دوسرے کے 'طفلانہ پن' پر نگاہ رکھی جاتی تھی، جو ان لوگوں کے ذہنوں پر ہمیشہ چھایا رہا۔ میکالے اپنے کسی مضمون میں شکایت کرتا ہے کہ 'اگر کسی کی عقل یا شرافت میں عیب نہ پایا جائے تو اس کے زمانہ میں ایسے شخص کو طفلانہ پن کا الزام ضرور دیا جاتا' اب ایسی بات کبھی اٹھارویں صدی میں سننے میں نہیں آئی تھی۔ 'احیائے رومانیت' سے قبل ایک دوسرے کی نشوونما پر اس قدر توجہ کبھی نہ دی گئی کہ کوئی اس طرح عمومی پریشانی کا نشانہ بن جائے۔

بے شک یہ تمام نظریے، جو میں پیش کر رہا ہوں، بہت زیادہ سادہ ہیں۔ امنگوں کی تخیلاتی تسکین اور اپنی اندرونی کیفیتوں کو بیرونی حالات سے بچانے کے لیے ایک دفاعی رویہ، یہ دونوں جذبات کسی حد تک شاعری کی تخلیق کے لیے لازمی ہیں اور مجھے یہ دعویٰ کرنے کی کوئی خواہش نہیں کے رومانوی احیا کے شعرا بلند پایہ شاعر نہ تھے۔ لیکن میرے خیال میں یہ تسلیم کیا جائے گا کہ یہ لوگ زبان کا ایسا استعمال کر رہے تھے جو ان کے پیش روؤں سے بہت مختلف تھا۔ ذرا خیال کیجیے کیا شیکسپیئر یا پوپ اس قسم کی اندرونی بچپن زدہ (Top Roat) شاعری کر سکتے تھے۔ اس لحاظ سے رومانوی احیا کے شعرا کا مطالعہ نفسیاتی زیادہ اور نحوی کم ہونا چاہیے۔ اسی طرح ان کا ابہام میرے زیر مطالعہ ابہام سے مختلف ہوگا، اور معانی میں رد و بدل عام ہونے کی بجائے ایک خاص قسم کی ذہنی کیفیت کا نتیجہ ہوگا۔

یہ تمہید مشکل اور مہیب ہونے کی حد تک طویل ہوگئی ہے۔ میں اب ابہام کی پہلی صورت کی چند مثالیں دوں گا۔ میں نے بہت سے پیراگراف دفاع کے طور پر لکھ دیے ہیں تا کہ بعض حضرات مطالعے کے دوران یہ نہ کہنا شروع کر دیں کہ ذہنی تجزیہ بے سود اور غیر مہذب ہے، لہٰذا

نقاد کو 'ماحول' کی جانب زیادہ توجہ دینی چاہیے۔ تاہم میرا جواب یہ ہے کہ اگر بعض اوقات جزیہ ماحول پر محیط نہیں ہوسکتا تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ماحول بذات خود قابل قدر ہے۔

میں یہ پہلے بتا چکا ہوں کئی تشبیہات ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں دو اشیا جذبات کو کسی باہمی تعلق کے بغیر مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح تضاد کو ظاہر کرنے کے لیے دو اشیا یا جذبات کی ضد آرائشی طور پر استعمال ہوتی ہے حالانکہ یہ تضاد درحقیقت موجود نہیں ہوتا۔ اس کی مثال مندرجہ ذیل سطور میں ہے۔ یہ سطور پیکاک کے 'جنگلی ترانے' سے لی گئی ہیں۔

ہم نے اس حیران کن جدو جہد میں اتنا خون بہایا کہ تیرنے کے لیے کافی تھا بہت سے بچوں کو یتیم بنایا عورتوں کو بیوہ بنایا عقاب اور کوؤں کے پیٹ ہم نے دشمنوں کی لاشوں سے بھرے مرنے والوں میں بہادر بھی تھے اور بزدل بھی، نیزہ پھینکنے والے بھی اور تیر انداز بھی۔

غور طلب بات یہ ہے کہ جہاں عقاب اور کوا، بہادر اور بزدل متضاد الفاظ ہیں، آخری سطر کے نیزہ باز اور تیر انداز متضاد نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا جیسے شاعر نے یہاں پہنچ کر سوچنا ترک کر دیا ہے اور یک شعری پنگھوڑا بنا کر مزے سے اس میں دراز ہو کر جھول رہا ہے اس کے اشعار اس بات کی غیبت کرتے ہیں کہ وہ ایسے تخیل کو شعری شکل دینا چاہتا ہے جس پر اسے کوئی قدرتی عبور نہیں۔ وہ صرف ایک کاہل سی مسکراہٹ کے ساتھ اپنے کہے ہوئے پر خوش ہو رہا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس کی دلچسپی آہستہ آہستہ مدھم پڑتی جا رہی ہے۔ بہادر اور بزدل، اور عقاب اور کوے کے تضاد میں ضرور کچھ تخیل ظاہر ہوتا ہے، یعنی بہادر اور بزدل کی موت کی مساوات وغیرہ کسی قدر موثر ہے لیکن اس کے بعد شاعر یہ کہتا محسوس ہوتا ہے کہ تضاد تو بس خاص موقعوں پر ہی بیان کیا جاتا ہے، قدرت کا ان تفاوتوں سے کوئی تعلق نہیں، لہٰذا اب میں صرف پیشہ ورانہ امتزاج کو ہی اہم سمجھوں گا۔ اس طریق سے شاعر آخری سطر میں محض نیزہ باز اور تیر انداز میں ہی امتزاج کرتا ہے، اور تضاد کے اس فقدان کی وجہ سے تمام مرنے والے بس لاشوں کا ایک ڈھیر بن کر رہ جاتے ہیں۔

اب تیرے کسی کام کی کبھی لوگ تیری عزت کرتے تھے اور تجھ سے محبت کرتے تھے۔
کہ تو فلاں کی رشتہ دار اور فلاں کی بیٹی تھی اب تو ایک مشت خاک ہو کر رہ گئی ہے اور اسی حالت میں رہے گی تمام مغرور لوگوں کا یہی انجام ہے۔ (پوپ۔ 'بدقسمت خاتون')

ان سطور میں ایک مرتبہ پھر غیر صحیح تضاد کی مدد سے ابہام لایا گیا ہے۔ دوسری سطر میں

رشتہ دار اور باپ کے درمیان ضد ظاہر کی گئی ہے جو صاف طور پر غلط ہے اور ابہام پیدا کرتی ہے۔ یا پھر تضاد اس طرح ظاہر کیا جاسکتا ہے کہ 'لڑکی کا ایک رشتہ دار بڑا آدمی تھا، لیکن اس کا باپ مفلس تھا۔' اور آخری سطر میں لڑکی کا تضاد مغرور لوگوں سے ہوسکتا ہے۔ اس کے برعکس وہ مغرور لوگوں میں سے بھی ہوسکتی ہے، اور اس لحاظ سے اُس کی موت تمام مغرور لوگوں کی موت کے مترادف ہے۔ ان تمام ممکنات سے پیدا ہونے والا ابہام پوپ کی نظم کے 'گوتھک' ماحول کا حصہ ہے، مثلاً 'لڑکی اعلیٰ نسب کی تھی لیکن کسی پراسرار بات کی وجہ سے یہ نسب داغ دار ہو چکا تھا۔' 'چاہے آپ کو یقین نہ آئے لیکن اس کا نسب اعلیٰ تھا۔' 'اس کا نسب اعلیٰ تو بے شک تھا، مگر اتنا اعلیٰ نہیں جتنا کہ میں کئی اور خاندانوں کو دیکھ چکا ہوں، وغیرہ۔ یہاں غیر صحیح تضاد شاعر کا نقطہ نظر اور میلان طبع بھی ظاہر کرنے کے کام آتا ہے، یعنی 'یہ تمام رشتے ناطے اس بدقسمت عورت کی ذاتی صفات سے قطعی لاتعلق ہیں۔ تمام لوگوں کے رشتہ دار اور والدین ہوتے ہیں، اس ضمن میں بڑے لوگوں کا غرور مجھے ناپسند ہے، اس پر میرے قاری کو فخر نہیں کرنا چاہیے کہ وہ تو بڑے لوگوں میں سے نہیں ہے۔ بہت سے لوگ میں یہ بات اس لیے مقبول ہوگی کہ اس میں زندگی کے بہت سے متضاد پہلو نظر آتے ہیں، مگر مجھ جیسے آزاد مرد کے لیے ان متضاد پہلوؤں کی کوئی اہمیت نہیں۔' غیر صحیح تضاد کی ان ترکیبوں میں یہ بات اہم ہے کہ یہ قاری کو اپنے ہی مبہم تخیل سے اختراع کرنے پر مجبور کرتی ہے، اور اس کے بعد یہ اختراعیں تحت الشعور کا حصہ بن جاتی ہیں۔

ایسی مثالوں کے علاوہ جن میں دو مماثل چیزوں کا کوئی حقیقی رشتہ نظر نہ آتا ہو، ایسے توصیفی الفاظ بھی ہوتے ہیں جو اسموں کے درمیان بظاہر ایک مماثلت قائم کرتے ہیں، مگر درحقیقت وہ اس رشتے کا کوئی سراغ نہیں دیتے۔ چونکہ تمام توصیفی الفاظ کم وبیش مماثل ہوتے ہیں، اس لیے یہ ابہام کافی عام ہے۔ انیسویں صدی کی مرصع نگاری اور متناقض جملوں کا استعمال اسی وجہ سے تھا، یعنی ایک اسم کو دو متضاد یا متناقض توصیفی الفاظ میں جکڑ دینا اور مفہوم قاری کی عرق ریزیوں پر چھوڑ دینا۔ ایسے ابہام کی بہت سی مثالیں ہیں، مگر وہ غیر ضروری سمجھی جاتی ہیں اور عام طور پر ان کا حوالہ نہیں دیا جاتا۔ میں یہاں پر آرتھر ویلی کے چینی نظموں کے ترجمے سے کچھ مثال کے طور پر لوں گا تاکہ یہ واضح کرسکوں کہ ابہام کی اس ترکیب میں کتنے گہرے معانی مضمر ہیں۔

ماہ وسال کس سرعت سے گزر جاتے ہیں، ان کو واپس بلایا نہیں جاسکتا اور صبح بہار کا یہ سکوت کس قدر سنجیدہ ہے۔

انسانی ذہن میں وقت کو ناپنے کے دو پیمانے ہوتے ہیں۔ بڑا پیمانہ وہ ہے جو تمام انسانی زندگی کو ایک اکائی کی صورت میں پرکھتا ہے، اور ہمیں ترغیب دیتا ہے کہ چونکہ زندگی کے ارتقا و فنا میں انسان بے بس ہے، لہٰذا اسے قانع ہونا چاہیے اور بلا حجت اسے تسلیم کرنا چاہیے۔ دوسرا چھوٹا پیمانہ وہ ہے جو لمحہ احساس کو پرکھتا ہے۔ اس سے ہم آس پاس کی فضا، انسانی ارادوں کے رنگ ڈھنگ، ذوق کی لطافت اور ایک دوسرے کی شخصیت وغیرہ کی واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ یہ دونوں پیمانے ایک دوسرے سے اتنے مختلف ہیں کہ یہ دو مختلف بعدوں کی سی اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے سے اس لیے نہیں مل سکتے کہ وہ ایک دوسرے کے علاقوں کی پرکھ بہت چھوٹا یا بہت بڑا ہونے کی وجہ سے نہیں کر سکتے۔ مثال کے طور پر اگر ایک کی اکائی ایک صدی ہے تو دوسرے کی ایک سیکنڈ کا چوتھا حصہ۔ ان کا باہمی تناسب دس اکائی کا دسواں حصہ ہے، اور ان کی اوسط ایک یوم اور اگر چھوٹے پیمانے کو پانچ منٹ مان لیا جائے تو چھوٹے اور بڑے پیمانوں کی اوسط ایک پورا موسم گرما ٹھہرے گی۔ جو سکون اور خود اعتمادی بڑے پیمانے کے علاقے میں ہے چھوٹے پیمانے میں گزران وقت کی سرعت میں بدل جاتے ہیں اور ان کی جگہ بے یقینی اور موت کا ڈر لے لیتا ہے۔ چھوٹے بعد میں زندگی کی مشکلات اور گرانیاں اور بے انداز پہلو سامنے آتے ہیں، ساتھ ہی فضا کی بے کرانی، یک متضاد قدر، بھی موجود رہتی ہے اور پھر خود شناسی کے وہ غیر معمولی لمحات جو وقت کی زد سے باہر ہیں چھوٹے بعد میں بھی محسوس ہوتے ہیں اور اطمینان کا احساس دلاتے ہیں، حتیٰ کہ موت کا احساس دور ہو جاتا ہے۔

مندرجہ بالا مثال میں وقت کے یہ دونوں پیمانے یا بعد کے دو اشعار میں اس طرح سے در آئے ہیں کہ انھیں ایک معنوی اکائی سمجھا جاتا ہے، یعنی 'سکوت' اور 'متضاد الفاظ دو بعدوں کی نشاندہی کرتے ہیں ہم آسانی کی بے کرانی کا مقابلہ خود شناسی سے کرتے ہیں۔ انسانی زندگی کے اختصار کا احساس صبح کا وقت اور موسم بہار کی رنگینی لاتا ہے اور یہ احساس بھی کہ سرما سے پہلے پورا موسم گرما موجود ہے اور ہنگام شب سے قبل دن کو گزرنا ہے میں 'سرعت' اور 'سکوت' کے الفاظ کو اس لیے مبہم قرار دیتا ہوں کہ یہ دو مختلف زمانی بعدوں سے تعلق رکھنے کے باوجود قاری کو دونوں بعدوں کا یکدم احساس دلاتے ہیں۔ یہ دونوں توصیفی الفاظ ایک دوسرے کے زمانی محاسن جذب کر لیتے ہیں۔ زندگی کی پوری اکائی میں جو سال عموماً بڑے بعد کے علاقے میں آتے ہیں یہاں سرعت اختیار کر گئے ہیں۔ اور صبح کا وقت جس پر 'سکوت' کا لفظ لگایا گیا ہے بے کراں

ہو گیا ہے۔ ایک لمحہ پھیل کر الہامی اور لامتناہی بن گیا ہے۔

چینی زبان کے ان اشعار میں نہ قافیہ ہے، نہ وزن اور نہ ہی کوئی ایسی ترکیب موجود ہے جس سے شعری ضابطے ظاہر ہو سکتے ہیں۔ یہ صرف اپنے اختیار اور اثر کی وجہ سے اشعار بن گئے ہیں۔ دو جملے اس طرح کہے گئے ہیں جیسے ان کا آپس میں کوئی تعلق ہو۔ قاری خود ہی اس رشتے کو متعین کرے گا۔ ان دو سطور میں بیان کیے گئے حقائق کی وجوہ قاری خود اختراع کرے گا اور ان وجود کو اپنے ذہن میں ترتیب دے گا۔ یہ عمل شاعری کی اولین شرائط میں سے ہے۔

ایسے استعاروں میں جن کا تعلق بیک وقت متعدد معانی اور نقطہ ہائے نگہ کے ساتھ ہو ایسے دوسرے استعارے بھی شامل کیے جا سکتے ہیں جنھیں ہم استعارے کے معانی میں سمجھنے کے علاوہ ثانوی معنوں کے طور پر سمجھتے ہیں۔ تمام زبانوں میں مردہ استعارے ضرور پائے جاتے ہیں، انگریزی زبان میں یہ زیادہ ملتے ہیں، خصوصاً خوابیدہ معانی ذہن کے پس منظر میں چھوڑ جاتے ہیں۔ اسکولوں میں ایسے مرکب استعاروں کا استعمال اس لیے ممنوع ہے کہ ان میں یہ خوابیدہ عناصر موجود ہوتے ہیں اور یہ ابہام کا موجب ہوتے ہیں۔ ایک مرکب استعارے کا استعمال ایک عام استعارے یا لفظ کے استعمال سے اس لیے زیادہ دشوار ہوتا ہے کہ شاعر اپنے قاری کو اس بات کا یقین دلانے سے قاصر ہے کہ اُسے یہ خوابیدہ معانی معلوم ہیں اور وہ محض ایک اناڑی نہیں ہے۔

جب کوئی لفظ کسی شدت احساس کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے، یعنی عام کیفیت کو خاص کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے تو قاری کے ذہن میں خیال ابھرتا ہے کہ لکھنے والے نے ایسا کیوں کیا۔ جب بہت سے ایسے الفاظ مستعمل ہوں تو ان کی توضیح مختلف طریقوں سے ہو سکتی ہے۔

ہماری ہستی پین دیوتا کے دم سے ہے، اس کی وجہ سے ہے ہمارا سانس، ہمارا رہنا سہنا، ہماری حرکات، ہمارا سب کچھ... لیکن جب اُس کے ماتھے پر بل آ جاتا ہے تو بھیڑیں، آہ سب کملا جاتے ہیں گڈریے اور گھاس (بن جانسن: 'پین کی سالگرہ')

اوپر کے اشعار میں آنے والا لفظ 'آہ' ہمیں بتاتا ہے کہ ہم کس شخصیت کو زیادہ اہم سمجھیں۔ قرب کے لحاظ سے بھیڑ، قافیے کے لحاظ سے گھاس اور انسانی جذبے اور ہمدردی کے واسطے سے گڈریا اہم شخصیتیں ہیں۔ یہ حوالے اس طریقے سے مرتب ہوئے ہیں کہ نظم کا تناسب بن گیا ہے۔ انجیل میں گھاس انسانی زندگی کی علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہے (صبح کے

وقت یہ سبز ہوتی ہے اور اگتی ہے۔ شام کو اسے کاٹ لیا جاتا ہے اور یہ سوکھ کر مرجھاتی ہے)۔ اس حوالے سے نظمیں سنجیدگی اور نمایاں ہوجاتی ہے۔ اگر پلین کا استعمال (جو دراصل بادشاہ وقت جیمز اول کے لیے ہے) خدائی کتاب کے حوالے کی روشنی میں ہوا ہے تو یہ نہایت بے ادب استعمال ہے۔ ان اشعار میں حسن، دلسوزی اور آہنگ کی جو مٹھاس ہے وہ اس کی صوتی نزاکت کے سبب پیدا ہوئی ہے، اور جو دشواری شاعر کو جملہ جذبات کے ادا کرنے میں پیش آئی ہے وہ بذاتِ خود ان محاسن کو دوچند کردیتی ہے۔

یہ آخری بات اسی لیے اہم ہے کہ اس سے پتہ چلتا ہے کہ کون سی ترکیب نظم کی ہیں اور کون سی نثر کی، اور نظم کس وجہ سے نثر سے مختلف ہے۔ نظم کا وزن اس کے معانی کو جکڑ کر محدود کردیتا ہے۔ احساس کی شدت کو زیادہ کرتا ہے اور موسیقی کے فقدان میں بھی نظم کو کامیاب بنا دیتا ہے۔ بعض شاعری جن کا جذباتی رابطہ ہمعصر بول چال والی عام زبان سے نہیں ہوتا وہ اپنی نظموں میں ایک قسم کی سطحیت اور خیالی تانے بانے کی کمزوری چھوڑ جاتے ہیں، جیسا کہ ولیم موریس کی شاعری میں محسوس ہوتا ہے اور اس لیے ہی جملے کے درمیان واحد لفظ کو 'ترچھے حروف' (Italics) کے ذریعے پرزور بناتا اس قدر غیرمہذب معلوم دیتا ہے (یہ بھی عہد وکٹوریہ کے لکھنے والوں کی بری عادت تھی)۔ ایک اچھا بنا ہوا جملہ اس طرح سے ہوتا ہے کہ کوئی بھی لفظ ترچھے حروف کے بغیر پرزور بن سکتا ہے، اور مجموعی تاثرات بھی ایسے جملے میں پہلے ہی سے متعین ہوتے ہیں نظم اور نثر دونوں ہی میں لکھنے والوں نے عام بول چال کی زبان کو نظرانداز نہیں کیا، لہٰذا ان کی نگارشات میں بہت سی معنوی ممکنات پائی جاتی ہیں جو قدر کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہیں۔

میں نے ایسے فقرات کے مضمرات پر بھی غور کیا ہے جن کے معانی کو سمجھنے کی یہ شرط ہے کہ قاری اپنے ذہن میں بہت سے ایسے مفروضات محفوظ رکھے جن کی طرف جملے میں اشارات پائے جاتے ہیں۔ اس کی نہایت عام مثال یہ دی جاتی ہے کہ 'کیا آپ نے اپنی بیوی کو پیٹنا چھوڑ دیا ہے؟' اس جملے میں یہ اطلاع بغیر بیان کے پائی جاتی ہے کہ آپ کو بیوی کو پیٹنے کی عادت ہے۔ اس کے برعکس بعض معانی قطعاً بے تعلق ہوتے ہیں اور انھیں ذہن میں رکھنا جملے کے مفہوم کو مسخ کردیتا ہے۔ اس قسم کے معانی یا مضمرات میں مثبت اور منفی مضمرات یکساں موجود ہوتے ہیں، اور یہ جاننا محال ہے کہ کون سا صحیح ہے اور کون سا غلط۔ منفی معانی کو ڈھونڈتے ہوئے یہ دیکھنا ہوگا کہ جملے میں کون سے حوالے ایسے ہیں جو مطلوبہ معنوں پر منطبق نہیں ہوتے اور الفاظ

کے منفی اشارات کس حد تک قابل توجہ ہیں۔ اس وجہ سے اُن ذاتی خطوط کی اہمیت جو کہ ہم لاپرواہی میں لکھتے ہیں بڑھ جاتی ہے۔ جس قدر لاپرواہی زیادہ ہوگی اتنی ہی معنوی سمتیں اور مضمرات پھیل کر زیادہ ہو جائیں گی، اور جس حد تک وہ تمام بکھرے ہوئے جذبات، جن کو آپ ادا کرنا چاہتے ہیں، اس ترکیب سے ملحق ہو جائیں گے اتنی ہی یہ ترکیب جامع اور منطبق ہوگی۔ اسی طرح گفتگو کے انداز میں یہ مضمرات اور معنوی پہلو اور بھی وسیع ہو جاتے ہیں۔ گفتگو کا انداز ایسے ہوتا ہے جیسے آنکھوں کے گرد عضلات کا عمل۔ یہ عضلات بہت سی باریکیوں کو ادا کرتے ہیں حالانکہ ان کا عمومی عمل صرف یہ ہے کہ جب خون کی گردش آنکھوں کی جانب زیادہ ہو تو اس کو روکیں اور یوں آنکھوں کی نسوں کو محفوظ کریں۔ جس طرح گفتگو میں لفظی ترکیبوں کا استعمال محدود ہے اسی طرح آنکھوں کے عضلات کی حرکات محدود ہیں چنانچہ تھوڑی ترکیبوں اور حرکات سے بہت سے جذبات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ اس وجہ سے معنوی سمتوں اور مضمرات میں بے پناہ اضافہ ہو جاتا ہے۔ ابہام کی اس قسم کا استعمال بآسانی ہوتا ہے اور لکھنے والے اس سے خوب استفادہ کرتے ہیں۔ ادب میں اس قسم کے لاپرواہ انداز کا رواج ہے اور اس کے نقصانات اور فوائد ایک ہی قسم کے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ کسی لکھنے والے کے طرزِ تحریر یا اسلوب کی نقالی کرنا ناممکن ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فقرات میں معنوی مضمرات کو بہت بڑا ذخیرہ ہوتا ہے جس کے کل قرینے اور تراکیب سے قاری کو آشنا کروانا مقصود ہوتا ہے۔ یوں تو لکھنے والے کا انداز اس لحاظ سے مختلف ہوتا ہے کہ وہ کس اسلوب سے یہ فرض نبھاتا ہے۔ اس ضمن میں ایک اور اہم بات ابھرتی ہے جو اسلوب بیان کی دیانت داری اور سچائی ہے۔ نظم پر جرح جائز ہے، اور نظم تب ہی کامیاب ہوتی ہے جب جرح کے بعد قاری اپنے ذہنی ماحول میں شاعر کے مفروضات کو معقول جان کر قبول کر لے۔ اس کے علاوہ نظم کے مفروضات میں کوئی متضاد یا متناقضا باتیں نہ ہوں جن کو قاری فضول سمجھ کر رد کر دے۔

نظم میں ابہام ایک تو اس وجہ سے زیادہ ہوتا ہے قاری کو نظم میں ابہام پہچاننے کی عادت ہوتی ہے، دوسرے اس کی وجہ وزن اور قافیہ ہیں۔ ان کا تعلق سیدھے سادھے غیر ژولیدہ طرزِ بیان سے بہت دور کا ہے، اور یہ شاعر کو روزمرہ بول چال کے قرینوں سے ہٹنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ پس اشعار میں ان تمام قرینوں کے مضمرات پائے جائیں گے جن سے کہ شاعر نے فرار کیا۔ لیکن آہنگ ایک ایسی قدر ہے جو بذاتِ خود ایک بہت پر اثر ہتھیار ہے۔ اس لیے میں اس کا معائنہ الگ ہی کروں گا۔ میں نے جو منفی مضمرات کی بحث چھیڑی تھی اس کا مقصد یہ تھا کہ

آہنگ کے مسئلے پر طرفین سے روشنی ڈالی جائے۔

میں آہنگ کا نثر اور نظم میں اس طرح موازنہ کرسکتا ہوں کہ ایک میں یہ قدرتاً اور دوسری میں عموماً ہوتا ہے۔ آہنگ کا براہِ راست اثر کچھ جسمانی قسم کا ہے۔ خصوصاً اگر آہنگ کی تھاپ انسانی نبض سے زیادہ تیز ہو تو ایک قسم کے جوش کا احساس ہوتا ہے جو بہرحال قابلِ ضبط ہوتا ہے لیکن کسی خاص جذب کا حامل نہیں ہوتا۔ اگر تھاپ نبض کے عین ہم رفتار ہو تو سادہ اور پرخلوص قسم کے جذبات کو ابھارتی ہے۔ اس کی رفتار نبض کی رفتار سے کم ہونے کی صورت میں جنازے کی گھنٹی کی مانند ایک بے پناہ اداسی کا احساس نمایاں کرتی ہے جس پر قابو پانا ناممکن ہے۔ بعض اوقات آہنگ معانی کے ساتھ مکمل طور پر مربوط ہوتا ہے اس لیے اس کے پڑھنے سے معانی ظاہر ہو جاتے ہیں۔ لیکن عام طور پر معانی ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ جملے کو پڑھنے میں کون سا آہنگ اختیار کرنا ہے۔ مگر آہنگ گھنٹی بجنے کی طرح واحد اکائیوں میں نہیں ہوتا بلکہ اس کے چھوٹے بڑے حصے ہوتے ہیں، حقیقتاً ہمیں آہنگ کی بجائے آہنگیں کہنا چاہیے۔ ایک فٹ (جو دو ارکان تہجی سے بنتا ہے)، ایک جملے کا ٹکڑا، ایک مصرعہ، ایک جملہ، ایک بند، ایک کینٹو یا عنوان، یہ تمام آہنگ کے حصے یا اکائیاں ہیں۔ ایک مکمل پر آہنگ مصرعہ ایک بھرپور الجھن ہے جو صرف معانی کے سمجھنے کے بعد ہی دور ہوتی ہے۔ ان معانی سے ہی اس مصرعے کی تعبیر بھی ہوگی۔ حاصل بحث یہ ہوا کہ آہنگ عموماً تاکیدی ہوتا ہے اور معنوی ممکنات کو محدود کرنے میں ممد و معاون۔ یہ ازخود معانی ساخت نہیں کرتا۔ گو میرے بعد میں آنے والے ابواب میں شاید ایسا ظاہر ہو کہ میں آہنگ کو نظرانداز کر رہا ہوں۔ میں ہمیشہ اس اصطلاح کو ذہنی پس منظر میں رکھوں گا اور اس کی مدد سے نحوی ترکیبوں کو سمجھوں گا۔

تاہم کہہ سکتے ہیں کہ آہنگ ابہام کا دشمن ہے، کیونکہ اس کا سحر شاعر کو طویل بیانی کی ترغیب دیتا ہے جب کہ ابہام کی روح اختصار ہے۔ اسی وجہ سے سپنسر یا مارلو کے اشعار میں ابہام بے تعلق سا ہوتا ہے۔ اُن کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ ایک شعری تاثر کو جتنا بھی ہو سکے طویل کیا جائے تاکہ شعری بحث خوب پھیل جائے۔ لیکن اگر ایک لفظ میں سے نکلنے والے بہت سے معانی کو ایک ساتھ لکھ دیا جائے تو اس لفظ میں کوئی جاذبیت باقی نہیں رہے گی۔ جب مارلو اپنے فاتحانہ انداز میں سادگی اور آہنگ کے معرکے قائم کرتا ہے تو دراصل یہ پھیلاؤ ایک ہی جملے کے تمام مضمرات کو علیحدہ علیحدہ بیان کرنے سے وجود میں آتا ہے۔

میانڈر: جہاں پناہ،

آپ کی خواہش جلد ہی پوری ہوگی۔

آپ فاتحانہ انداز سے پرسی پولس میں سے گزریں گے۔

تیمور لین: ہاں تو ہم فاتحانہ انداز سے پرسی پولس میں سے گزریں گے۔

یہ بتاؤ کہ کیا بادشاہ ہونا شجاعت کی بات نہیں نہیں، تم ٹیچی لس،

اوسومکاساں اور تھیری ڈاماس

کیا یہ انتہائی شجاعت کی دلیل نہیں کہ انسانی بادشاہ ہو

اور فاتحانہ انداز سے پرسی پولیس میں سے گزرے؟

تیمور لین وہی الفاظ بار بار استعمال کر رہا ہے، کیونکہ ان سے پیدا ہونے والی حیرانی اور خوشی نہ ختم ہونے والی ہے۔ مارلو کے ہاں ہیرو کا تصور اس قدر سادہ اور شدید ہے کہ انتہائی شان وجلال کے اظہار کے باوجود جملے میں سے جملہ نکلتا ہے جو اس شان وجلال کو دہراتا چلا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ اختتام پر بھی اس جذبے کی ادائیگی میں وہی شدت موجود ہے۔ یہاں پر آہنگ میں رد و بدل اور تنوع کا نہ ہونا اشعار کے مفہوم اور شدت کو متعین کرتا ہے جس سے مارلو کا ہنر ظاہر ہوتا ہے، لیکن جو بات شیکسپیئر ایک مصرعے میں ادا کرسکتا تھا وہ یہاں تین جگہوں پر بالترتیب خوشامد حیرانگی اور فتح کے لہجوں میں بیان ہوتی ہے:

اے فاؤسٹس! یہ کتابیں تمہاری ذکاوت اور ہمارا تجربہ

دنیا کی تمام قوموں کو مجبور کردے گا کہ ہمیں ولی مانیں۔

جس طرح ہندوستانی مورا اپنے ہسپانوی آقاؤں کا کہا مانتے ہیں،

اسی طرح ہر عنصر کی روحیں

ہم تینوں کی خدمت کریں گی۔

جب بھی ہماری خوشی ہوگی وہ ہماری حفاظت کریں گی

شیروں اور جرمنی کے اسپ فروش سپاہیوں کی طرح جو گھوڑسواروں والے بھالے لیے ہوں گے،

یا لیپ لینڈ میں بسنے والے دیو ہمارے ساتھ رہیں گے،

کبھی عورتوں اور کبھی کنواری لڑکیوں کے روپ میں

اور اپنی ابروؤں میں حسن کے تیر چھپائے ہوئے ہوں گے

عشق کی ملکہ کی چھاتیوں کی سپیدی سے بھی زیادہ،
وہ وینس کی بندرگاہ سے کشتیوں کے بیڑے کھینچ کر لائیں گے،
اور امریکہ سے وہ طلائی پشم
جس سے ہر سال بادشاہ فلپ اپنے خزانے بھرتا ہے،
یہ سب کچھ ہوگا اگر فاؤسٹس کا ارادہ راسخ ہے

اوپر کی تقریر جو والدین کی زبانی ہے مارلو کے ڈرامے ڈاکٹر فاؤسٹس (Dr. Faustus) میں موجود ہے۔ ویسے تو اس کی آخری سطر باقی کے اشعار میں اسلوب کے لحاظ سے مربوط ہو جاتی ہے لیکن اس میں جو خیال ظاہر کیا گیا ہے اُس کی صحیح جگہ دوسرے اور تیسرے مصرعے کے درمیان ہے۔ یہ جملہ شرطیہ ہے جو شروع میں آنا چاہیے تھا لیکن اس کا استعمال جب کہ بہت سے جملے کے بعد دیگرے اپنے پرزور مفروضات ادا کر لیتے ہیں شاید سست اور بے جان سا ہو جاتا، مگر ایسا نہیں ہے۔ آخری مصرعے کا زور بدستور پہلے مصرعے کے مساوی ہے اور اپنے ارادے کی پختگی میں ہیرو کے کردار کا آئینہ دار ہے۔ والدیس کا کردار اسی ترکیب کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ جہاں اتنا کچھ سطور کے زوردار استعمال کے ذریعہ بیان ہو چکا ہے وہاں جملے کے اندرونی مضمرات کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔

اس جگہ میں اس آہنگی ابہام کو زیر بحث لا رہا ہوں جس سے کسی قسم کا نحوی لفظی ابہام پیدا نہیں ہوتا۔ میں نے ان مثالوں کا استعمال یہاں اس لیے کیا ہے کہ یہ بتا سکوں کہ ان کی تراکیب کس قدر سادہ ہیں اور خصوصاً یہ کہ یہ تراکیب ابہام کی پہلی صورت پیدا کرتی ہیں۔ یہ مثالیں مشہور معروف اشعار ہیں جس سے ان تراکیب کا مؤثر ہونا ثابت ہوتا ہے۔

ہاں دیکھو آسمان اور زمین کی بنیادوں میں علامت کی نشانیاں ہیں۔
دل کو پاش پاش کرنے والے تمام خیالات موجود ہیں اور تمام فضول ہیں۔ ہراس، نفرت، خوف اور غصہ چاروں طرف نظر آتے ہیں۔
آہ میں کیوں جاگ گیا، میں پھر کب سوؤں گا؟ (ہاؤسمین: آخری نظمیں)

تیسرے مصرعے کے مرکزی آہنگ میں لفظ نفرت پر صوتی تاکید یا زور ٹھہرتا ہے اور اس کے بعد باقی کے تین اسماء ایک گروہ کی صورت میں اکٹھے آتے ہیں۔ دوسری تاکید یا زور لفظ خوف پر ٹھہرتا ہے۔ اس کے بعد خوف اور غصہ مل کر مصرعے میں ایک فٹ (دو تاکیدوں) کا

اضافہ کرتے ہیں، اور ایک اکائی کی صورت میں پہلے آنے والے تین اسماء کو سہارا دیتے ہیں۔ لفظ خوف میں ایک خاص جاذبیت پائی جاتی ہے جس سے اس جذبے کو متانت اور شان ملتی ہے۔ مصرعے کے اس استعمال میں جو گرم جوشی اور ارادہ پایا جاتا ہے اور اس کے پیچھے بے زور، اکھڑا ہوا اور مسخ شدہ لفظی گروہ ہے جس کے پہلے چار اسماء دو دو کی جوڑی میں مفہوم پاتے ہیں۔ خوف نفرت سے جا ملتا ہے اور اس طرح کمزور اور وحشی بن جاتا ہے۔ اس کے بعد لفظ غصہ ایک غیر جانبدار اگر ضعیف سی شکایت ہے۔ میں نے سپنسر کا ذکر کیا ہے جس کے بغیر آہنگ کی کوئی بحث مکمل نہیں۔ اس کے استعمال کردہ آہنگ کے اتار چڑھاؤ کو ظاہر کرنے کے لیے اس کی لمبی نظم ملکۂ پرستان (Faerie Queen) کے کسی ایک بند کے آہنگی خواص کا معائنہ ضروری ہے۔ سپنسر کے نقرات آہنگی تغیرات سے وجود پاتے ہیں نہ کہ نقرات میں چھپے ہوئے معانی سے۔ اس حقیقت کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم بآسانی الفاظ کے معانی اخذ کر سکتے ہیں۔ ورنہ آہنگ کے معنی اشارات کو سمجھنا قدرے دشوار ہے۔ اس طریق سے میں فلپ سڈنی سے لی گئی ایک طویل مثال کا تجزیہ کروں گا۔

سپنسر اپنے قاری کی توجہ اپنے (stanza) کی حرکات پر مبذول کراتا ہے۔ وہ یہ کہ کام مندرجہ ذیل طریقوں سے سرانجام دیتا ہے۔ (1) پرانے کم مستعمل الفاظ اور تراکیب کا استعمال جس کی وجہ سے قاری کسی جلد فیصلے سے دور رہتا ہے (2) ایک ہی قسم کے مصرعوں کا روانی سے استعمال (3) ایک ہی صوتی قرینے کا استعمال یا سہ حرفی صنعت (4) مفہوم میں ایک مصرعے سے دوسرے تک بہت کم رد و بدل (5) متبادل صفات کا استعمال (6) ایک خیال کے متعدد پہلوؤں پر مصرعوں کی اختراع (7) ایک ہی استانزے کا بار بار استعمال جس میں آخری مصرعے ایک خاص قیام یا ٹھہراؤ کے ساتھ جوابی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ان ترکیبوں کے علاوہ سپنسر کا استانزہ جو قافیے کے لحاظ سے 'اب اب ب ت ب ت ت' کی شکل میں ہے بہت سی اوزانی شکلوں میں توڑا جاسکتا ہے اور جن طریقوں سے اس کو توڑا جاسکتا ہے وہ بذات خود ایک بہت بڑے قرینے کا حصہ ہیں۔ مثلاً پہلے چار حصے قوت سماع کو لذت تو بخشتے ہیں مگر حیران نہیں کرتے۔ اب پانچویں مصرعے کے مختلف معنوی رابطوں سے استانزے کی پوری حیثیت بدل جاتی ہے۔ اس مصرعے کو اس طریق سے بٹھایا جائے کہ وہ پہلے چار مصرعوں کے گرتے ہوئے آہنگوں کو روک دے اور ان کا رابطہ باقی استانزے کے ساتھ قائم کرے، یا پہلے چار مصرعوں کے مفہوم کو مکمل کرنے کے

لیے پانچویں مصرعے کی جگہ ایک پورا شعر استعمال ہوسکتا ہے، اس صورت میں استانزہ 'اب اب ب' کے قافیوں سے شروع ہوگا اور 'باتونی' انداز میں کثیرالبیانی کرتا ہوا آخری مصرعے یعنی اسکندرائی سطر میں جا ملے گا۔ یہ پھر پانچواں مصرعہ پہلے چار مصرعوں کے مفہوم میں اضافہ کرسکتا ہے، جیسے ایک بعد میں آیا ہوا خیال قافیے کو توڑ کر ایک نئے قافیے کا اضافہ کرسکتا ہے۔ اس کے باوجود استانزے کے اوزان قائم رہتے ہیں یا کسی اہم مفہوم کی ادائیگی کے لیے پہلے چار مصرعوں کے بعد دوسرے چار مصرعے شروع کیے جاسکتے ہیں، اور اس جگہ جہاں پانچواں مصرعہ تنہا آتا تھا اب دوسرے چار مصرعوں کا پہلا جملہ شروع کیا جاسکتا ہے۔ ایسا کرنے سے اب چار مصرعوں کے دو بند یکے بعد دیگرے آگئے۔ یہ دو بند عموماً استدلال میں ایک دوسرے کے متناقض یا یکساں طور پر ناصحانہ دو اکائیوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان دونوں کا ایک ہی مقفٰی قرینہ ان کے تضاد کو نمایاں کرتا ہے جو بالآخر آخری مصرعے یعنی طویل اسکندرائی سطور میں مدغم ہو جاتا ہے۔

بعض اوقات پانچویں مصرعے کی اہمیت اس قدر زیادہ ہوجاتی ہے کہ وہ اپنے اندر کسی غیر معمولی بیان کو لیے دونوں بندوں کو نظرانداز کرتا ہوا آخری مصرعے کی طرف رواں نظر آتا ہے۔ اس طرح سے پورا استانزہ ایک اکائی بن جاتا ہے جس کے پانچویں مصرعے میں جمع قوت کسی معنویت عروج یا انتہا کو ظاہر کرتی ہے اس صورت میں جب پانچواں مصرعہ اوپر اور نیچے آنے والے بندوں میں رابطہ قائم نہ کرتا ہو تو استانزہ کی آہنگیں غیر تاکیدی ہوجائیں گی اور وہ روزمرہ بول چال کی سی خاصیت اختیار کرے گا جس میں گفتگو کا تسلسل نثر جیسی لاپرواہی کے ذریعے قائم رہے گا۔ یہ ہیں سپنسر کے استانزے کے ممکنات۔ اگر اس کی نظم میں سے کسی طویل اقتباس کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ تراکیب کس طرح نظم کے آہنگ اکبر یا کلی آہنگیں مربوط ہوجاتی ہیں۔ سپنسر کا یہ طریقہ ابہام کی بے ساختگیوں کو استعمال میں نہیں لاتا بلکہ آہنگ کے پھیلاؤ کے ساتھ تمام مضمرات کو کھول کر بیان کردیتا ہے۔

شعروں کی اس اکائی (یعنی سپنسر کا استانزہ) کی جسامت، تنوع اور تعین ایسی دھند خلا پیدا کرتے جیسا کہ کسی تند روشنی کے منبع کو زیادہ دیر دیکھنے سے ہوتا ہے۔ اس کے تمام رد و بدل اور تنوعات کو جاننے کے لیے قاری کو اس میں پوری طرح کھو جانا پڑتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ فیصلہ کرنے والے وہ قویٰ جزئیات کو سمٹا کر کلیاتی جائزہ لیتے ہیں مفلوج ہوجاتے ہیں۔ اس وجہ سے جو فکری ابہام کہیں آبھی جاتا ہے وہ جزئیات میں نہیں آتا (کیونکہ وہ تو بیان ہوچکی ہیں) بلکہ

وہ تمام اکائی پر یکساں مسلط نظر آتا ہے۔یعنی ابہام کسی لمحے کے بیان میں مضمر نہیں ہوتا بلکہ پھیل کر پوری تہذیب کے بیان پر چھا جاتا ہے۔شاعر اپنے شعری ڈھانچے میں مسیحی، کلاسیکی اور ازمنہ وسطی کے ناٹوں کا اخلاقی نظام بلا امتیاز اس طرح سمو دیتا ہے کہ ایک خوابی اور پرستانی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔جس میں مختلف نظاموں کی قدریں یک دوسرے سے متصادم ہوئے بغیر زندہ رہتی ہیں۔ یہ دھندلا پن جو ابہام کے طور پر استعمال ہوتا ہے فلپ سڈنی کی شاعری میں بکثرت پایا جاتا ہے۔

میں نے آہنگ کے متعلق اپنی مثالیں بحث کے آخر میں رکھی ہیں۔ میں اس کے لیے صرف عظیم الشان ایسا اسم صفت ہی استعمال کروں گا۔میرے خیال میں ایسی نظموں کی توضیح صرف اس میں مستعمل الفاظ کے مجموعی معنوی عمل کے معائنے سے ہی ہو سکتی ہے۔ایسی نظمیں شاذ ہی دیکھنے میں آتی ہیں جن میں مستعمل الفاظ کے معانی اس قدر غیر دلچسپ اور متواتر طریقے سے نشو ونما پاتے ہیں۔اس قسم کی نظمیں محدود سی ہوتی ہیں، لیکن ان کی حدود کو قبول کر لینا اور پھر ان میں ایک لمبی نظم لکھ کر ایک مسلسل جذبے کی ادائیگی میں کامیاب ہو جانا شاعر کے بلند معیار کی دلیل ہے۔آج اس قسم کی نظم ناپید ہو چکی ہے۔

ڈرامائی طنز' کئی طرح سے اثر انداز ہونا' کے معانی میں ڈرامائی طنز شامل ہے۔ میں اس باب کو اس اصطلاح کے بارے میں چند باتوں پر ختم کروں گا۔ پچھلے صفحات میں شیکسپیئر کے ڈرامے میکبتھ کی ایک مثال کی مدد سے قاری پر یہ ظاہر کیا گیا تھا کہ کس طرح ابہام کی مدد سے جذباتی مغالطہ پیدا کیا جاتا ہے، یعنی جذبات کا رنگ ماحول کو دیا جاتا ہے، اور کیسے وہ ماحول کے بیان میں ایک غیر استدلالی اور ابتدائی طرزِ خیال کو اپنا لیتا ہے۔ترکیب 'ڈرامائی طنز' کافی اہمیت رکھتی ہے، اس لیے میں اسے کھول کر بیان کروں گا۔

ہم یہاں پر ایسے ڈرامائی ابہام کے متعلق بحث کر رہے ہیں جو کرداروں سے زیادہ تماشائیوں کے سمجھنے کے لیے ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے شیکسپیئر نے می نینس کو ایک طرف تو کوریولانس کا براہِ راست دوست دکھایا اور دوسری طرف وہ ساز باز کرنے والے عدلیہ کے ارکان سے اس قدر متفق نظر آتا ہے۔تاہم وہ زیرِ بحث معاملہ کی صحیح شکل انھیں اسی طرح پیش کر سکتا تھا۔ یہ طریق کار پلاٹ کی گتھی سلجھانے اور ارادی قرینوں کو مرتب کرنے میں مدد دیتا ہے۔ یہی ترکیب آیوگو کو اس قدر کامیاب اور پر اثر ولن بناتی ہے۔ لیکن اگر اس کے کردار کا معائنہ کیا جائے تو وہ محض ایک معمہ بن کر رہ جاتا ہے۔اس قسم کی ایک سادہ سی مثال شیکسپیئر کے

ڈرامے وینس کا سوداگر میں ڈبیا والے منظر میں ملتی ہے۔ پورشیا اتنی حیادار ہے کہ وہ اپنے باپ کے بنائے ہوئے عجیب وغریب منصوبے سے بچ کر نکلنا نہیں چاہتی۔ وہ شادی کے اس طریقے سے اتفاق بھی کرلیتی ہے، لیکن جب باسانیو اپنے انتخاب کے لیے پہنچتا ہے تو وہ انتظام کرتی ہے کہ ایسا نغمہ گایا جائے جس کے قافیے لفظ 'سکہ' پر پورے اتریں اور نغمے کا تخیل تابوت کی شبیہ کو بڑھا چڑھا کر پیش کرے۔ ڈرامہ نویس کا منشا یہ نہیں کہ تماشائی یہ سمجھنے لگیں کہ پورشیا باسانیو کو جواب بتا رہی ہے۔ اس قسم کا کوئی اخلاقی نکتہ اس فعل میں مضمر نہیں اور یہ پلاٹ میں ایک قدرتی جگہ رکھتا ہے۔ پورشیا نے شاید یہ اس خیال سے کیا کہ باسانیو اس کو سن نہیں سکتا۔ وہ تو تماشائیوں پر ڈبیا والا راز ظاہر کرنا چاہتی ہے اور شاید یہ بھی بتانا چاہتی ہے کہ باسانیو اس سے باخبر ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ڈرامائی عقدہ، کھلنے سے پہلے، نغمے کی شکل میں بھی ادا ہو جاتا ہے، اور تماشائیوں کا یہ خیال اور بھی راسخ ہو جاتا ہے کہ تیسرا آدمی ضرور خوش قسمت ہے۔

جو شائبہ ایک اخلاقی نقطے کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ پورشیا کی دیانت داری پر شک کا مظہر ہے لیکن اس شک سے کہیں زیادہ شبہ باسانیو کی محبت کے بارے میں پیدا ہوتا ہے۔ وہ پورشیا کے دوسرے چاہنے والوں سے محض معمولی باتوں میں اچھا ہے۔ اس کے علاوہ وہ صاف طور پر پورشیا سے اس کی دولت کے باعث شادی کرنا چاہتا ہے، لیکن شیکسپیئر کو اقتدار اور دولت سے محبت رکھنے والوں سے خاص الفت تھی۔ اسے ایسے کرداروں کی کامیابی، بے شرمی، اور خود فریبی خوب بھاتی، اسی لیے باسانیو کی اس صفات کو امتزاج 'ڈبیا والے منظر' میں گائے گئے نغمے کی بددیانتی سے کیا گیا ہے۔ یعنی اس نغمے کا غلط استعمال باسانیو کی کامیابی میں مدد دیتا ہے، یا کم ازکم ہمدردی تو ضرور ظاہر کرتا ہے۔ واہمہ بے شک فضول سا طرزِ تخیل ہے اور اس کا تاثر جلد ہی مٹ جاتا ہے، تاہم شاعری کی پرشکوہ، عمارت اسی بنیاد پر قائم ہے۔ 'پاک محبت' محض تخیل پرستی اور واہمہ ہے۔ 'ڈبیا والے منظر' میں کسے والی ڈبیا کا استعمال ایک علامتی اہمیت رکھتا ہے اور چونکہ باسانیو کا مقصود 'سکے' میں مضمر ہے، لہٰذا واہمہ اور سکہ علامتاً منطبق ہو جاتے ہیں۔ وہ تخیل پرستی چھوڑ کر دولت سے شادی کرے یا سکے کو ہٹا کر اپنا مقصود حاصل کرے، سکہ بہرحال موت کی مروجہ علامت ہے، لہٰذا جس طرح موت اپنی اہمیت کی وجہ سے تمام تخیل پرستی اور واہمے کو ختم کر دیتی ہے اسی طرح ڈرامے کو آگے کی طرف رواں ہونے کے لیے سکے کے معاملے کو بھی ختم کرنا پڑے گا۔ تخیل پرستی موت پر پردہ ڈالتی ہے۔ سکہ تخیل پرستی اور واہمے کو پنپنے میں مدد دیتا ہے۔

ڈرامائی طنز جو اس قسم کے خفیف اشاروں اور کنایوں میں پائی جاتی ہے، یعنی کسی شخص کی دیانت داری پر شک و یقین دونوں کا ایک دم احساس ہونا، ایک عام اور اہم ترکیب ہے۔ پورشیا کے گانے کی بغیر مناسبت ہیلن کے غم کی مناسبت سے زیادہ نہیں۔ اُسے غم تھا کہ اس کا فعل لاتعداد بہادروں کی ہلاکت کا سامان بنا۔ اس غم کے برعکس وہ گھڑی ہے جس میں وہ ان کے متعلق فخر کے ساتھ قالین بناتے دیکھی گئی تھی۔ مزید مثال کے طور پر ایکی لیز کر لے لیجیے جس کے متعلق یہ مشہور تھا کہ اس کا زرہ بکتر ٹوٹ نہیں سکتا اور نہ ہی اس کے جسم کو زخم لگایا جا سکتا ہے۔ اس کے باوجود وہ زخم لگنے کی وجہ سے جان بحق ہوا، یا سان لوکاس (Saint Lucas) کے بیان کے مطابق گیتھ سمنی میں ان سونے والوں کی مثال ہے جو غم کی وجہ سے سو گئے، اور راسین کے ڈرامے میں تھی سیئس ایک دیوتا کی مدد سے ہپولیٹ کو مارنے کی ذمے داری سے بچ بھی جاتا ہے اور اس کو مار بھی دیتا ہے۔ تاہم اس قسم کے غیر مناسب یا تردیدی حالات ادب کی مختلف اقسام میں بآسانی سمجھ میں آجاتے ہیں، بالکل اسی طرح جیسے کسی نزدیکی دوست کو سمجھنے میں طرح طرح کی تردیدات اور ذاتی متناقضات کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے۔ ہر انسان کے نزدیک فعل کے دو راستے کھلے ہیں، وہ بیک وقت دونوں راستے اختیار کرنے سے قاصر ہے، لیکن کسی ایک راستے کی طرف اس کا زیادہ مائل ہونا لازمی ہے۔ جب وہ ایک راستے کا انتخاب کر لیتا ہے تو دوسرے راستے کے متعلق حسرت کے جذبات پروان چڑھاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ دونوں راستے کو کسی نہ کسی طرح اندرونی طور پر اپنا لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ انسان کو مکمل طور پر سمجھنے کے لیے اس کے فعل کی ہر دو ممکنات کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

میری بحث کے دائرے میں ڈرامائی طنز اس لیے بھی دلچسپ ہے کہ اس آسان فہم ترکیب کی مدد سے قاری کو ڈرامے کا کوئی سا حصہ پڑھ کر باقی ماندہ ڈرامے کے متعلق برابر اطلاع موصول ہوتی رہتی ہے۔ اس طریق سے لکھنے والے کی شخصیت کا پتہ چلتا ہے جو ایک معجزے کی طرح ہر جزو میں سما کر کل پر محیط ہو جاتی ہے، یہ شخصیت ڈرامے کو ایک کائنات صغریٰ کی شکل دیتی ہے اور ایک ایسا تسلسل عطا کرتی ہے کہ ڈراما بذاتِ خود ایک عضویہ نامیہ کی سی زندگی اختیار کر لیتا ہے۔ مثلاً جب ایلچی ' کاڈر کے سردار' میکبتھ کو بتانے آتے ہیں کہ ڈنکن:

تمھیں دشمن نا روے کی صفوں میں جما ہوا پاتا ہے
بے خوف و خطر ان سے جو تم نے خود بنائی ہیں
ہلاکت کی عجیب شبیہیں

ایسے لگتے ہیں جیسے مندرجہ بالا بیان شاہی ایلچی کے منہ سے مناسب نہیں۔ یہ بات صاف ظاہر نہیں کہ کیوں یہ خیال کرتا ہے کہ میکبتھ دشمن کو لاچار کر کے خود خوفزدہ ہو سکتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعد میں میکبتھ اور ایسی کیفیت اس وقت طاری ہوتی ہے جب وہ ڈنکن کے قتل کا ارتکاب کر لیتا ہے۔ ایلچی کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاہ ڈنکن اپنے سردار میکبتھ کے عادات سے واقف ہے۔ اس بیان میں سخن سازی اور سوفسطائی بحث کے پہلو بھی موجود ہیں جو قتل اور سپاہ گری کی نسبت کی طرفگی سے بنتے ہیں، یعنی قتل کرنا برا ہے، سپاہی بننا اچھا ہے، لیکن سپاہی کے لیے ضروری ہے کہ قتل کا مرتکب ہو، وغیرہ۔ اس کے برعکس دوسرے معانی سادہ ہیں۔ اس بیان میں کسی طرح یہ شبہ پیدا کیا گیا ہے کہ میکبتھ ہلاک شدہ لاشوں سے خوفزدہ ہو جاتا ہے۔ لیکن ڈرامے کے اوائل میں اس خوف میں اس طرح ترمیم کی گئی ہے، 'میکبتھ طاقتور اور خوفزدہ، اپنے ماحول کی ہیبت ناکی سے بے نیاز، ہلاکت اور قتل کی شبیہوں کے تعاقب میں لپک رہا ہے۔' 'خوف' اور 'تعاقب' کے امتزاج سے یہ بیان ڈرامائی طنز کا نمونہ بن گیا ہے اور یہ ڈرامے کا ایک مختصر مگر کلی جائزہ ہے، اور بعد کے منظر میں آنے والے بیان کو کسی قسم کی غیر ضروری تاکید کے بغیر آسان فہم بنا دیتا ہے:

میں یہ سوچ کر خوف زدہ ہوں کہ میں نے کیا کیا ہے۔
اس کو پھر سے دیکھو، مجھ میں اب اتنی سکت نہیں۔

لیکن ڈرامائی طنز کی اس مثال میں دونوں بیان ایک دوسرے کے ساتھ ایسا رشتہ نہیں رکھتے کہ ایک کو پڑھ کر دوسرا یاد آجائے۔ بہت دفعہ شیکسپیئر اس قسم کی مدد بھی نہیں کرتا اور ڈرامائی طنز اس قدر خفیف اور بیانات کا راستہ اس قدر کمزور ہوتا ہے کہ تماشائی اس کو سمجھ نہیں سکتا، بلکہ یہ کسی نقاد کی عرق ریزی کے بعد وجود میں آتی ہے۔ میں اپنی بحث کو اس آخری مثال کے ساتھ ختم کرتا ہوں۔ کورڈیلیا ضد کرتی ہے کہ وہ اپنی محبت کو ظاہر کرنے یا جائداد حاصل کرنے کی غرض سے لب نہیں کھولے گی۔

شاہ لیئر: اگر تیرے اندر کچھ نہیں تو باہر بھی کچھ نہیں آئے گا۔
چھ سو سطور کے بعد شاہ لیئر کا مسخرہ مہمل اشعار گا کر سنا رہا ہے
شاہ لیئر: یہ تو کچھ نہیں، احمق!
مسخرہ: پھر تو یہ ایسے وکیل کی بحث ہے جس کو فیس نہ دی گئی ہو۔ تم نے مجھے اس کے

بدلے میں کچھ نہیں دیا۔ کیا تم کچھ نہیں سے کوئی فائدہ اٹھا سکتے ہو؟

شاہ لیئر: نہیں، میرے بچے۔

مسخرہ: 'کچھ نہیں' سے کچھ نہیں برآمد ہوتا۔

خدارا اس بادشاہ کو بتاؤ کہ اس کی راجدھانی کا اثاثہ اسی قدر ہے۔ ایک مسخرے کی تو یہ ہرگز نہیں سنے گا۔

اگر اس بیان کا پہلی مثال کے ساتھ رشتہ صاف عیاں نہیں تو صرف دو ہی جذبات ابھرتے ہیں، ایک حکومت اور راجدھانی سے محرومی اور دوسرے مسخرے کا اپنے مالک کو تنگ کرنا۔ لیکن اگر یہ دور افتادہ معانی بھانپ لیے جائیں تو شاہ لیئر کے معانی مکمل طور پر معلوم ہو جائیں گے، یعنی (پہلے منظر میں) کورڈیلیا کی بجائے وہ خود محبت کا بھکاری تھا۔ اگر اس کی لڑکی کو پتہ ہوتا کہ باپ اس کے ساتھ کیسا سلوک کرنے والا ہے تو وہ چپ رہنے کے بجائے 'کچھ نہیں' کہہ دیتی۔ شاید اس کی دوسری دو لڑکیاں ریگن اور گورنر کے بدکردار ہونے میں اس کا کوئی قصور نہیں تھا۔ کوئی سا بھی ماحول یا پرورش ان کے مسخ شدہ کرداروں کو 'کچھ نہیں' سے 'کچھ' نہ بنا سکتا تھا۔ بہرحال یہ بیان شاہ لیئر کے تلخ تجربے کا ثمر ہے۔ اس کا اب 'کچھ' بھی نہیں بن سکتا جب کہ راجدھانی سے محرومی کے بعد وہ 'کچھ نہیں' بن کر رہ گیا ہے۔ (شاہ لیئر مندرجہ بالا مکالمے میں کچھ اس قسم کی لجاجت اور محبت آمیز انداز سے گفتگو کرتا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مسخرے کی باتیں اس کے اپنے ہی واہمے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ مسخرہ (دراصل بادشاہ ہی کی منقسم شخصیت کا ایک مظہر ہے) عام طور پر قاری ڈرامے کے متن میں اس قدر کھو جاتا ہے کہ اسے اس قسم کے معانی کا پتہ نہیں چلتا۔ وہ یہ نہیں جانتا کہ ڈرامے کے بہت سے تاثرات اس قسم کی طرز سے بنتے ہیں۔ لیکن یہ سچ ہے کہ پہلے مطالعے میں ان معانی کو بھانپ لینا یادداشت کا کمال ہوگا۔

O

مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں

> Everything is political even philosophy and philosophies. In the realm of culture and of thought each production exists not only to earn a place for itself but to displace, win out over, others.
>
> *- Antonio Gramsci*

مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے، اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورتِ حال ہے، یعنی جدید معاشرے میں تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل ذہنی رویے یا معاشرتی وثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں: Post modern condition 'مابعد جدید حالت' لیکن 'پس ساختیاتی حالت' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت کو تھیوری دینے یا نظریانے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔ ایسی کچھ کوششیں ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے۔ بعض مفکرین نے مابعد جدید صورت حال اور تھیوری دونوں سے بحث کی ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو نئی ذہنی فضا بننا شروع ہوئی تھی اس کا بھرپور اظہار۔ لاکاں، آلتھیوسے، فوکو، بارتھ، دریدا، دے لیوز اور گواتری اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا

ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے نقیب ہیں یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعد جدیدیت میں حد فاصل قائم نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔

جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جانا جاسکتا ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا معاملہ ذرا الگ ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت بہت کچھ ترقی پسندی کے ردعمل کے طور پر آئی جب کہ مغرب میں جدیدیت enlightenment project روشن خیالی پروجیکٹ کا حصہ تھی اور مارکسزم اور ہیومنزم سے الگ نہیں تھی۔ مغرب میں جدیدیت کا زمانہ پہلی جنگِ عظیم سے دوسری جنگِ عظیم تک کا ہے جب کہ ہمارے ہاں 1960 کے بعد کی دو دہائیوں کا ہے۔ مغرب کا روشن خیال پراجیکٹ انسان کی تاریخی اور سائنسی ترقی کے خواب سے عبارت تھا لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد یہ خواب پاش پاش ہوگیا۔ انسان نے تاریخی اور سائنسی ڈسکورس سے جو توقعات وابستہ کی تھیں اس نے اتنے مسائل حل نہیں کیے جتنے پیدا کردیے۔ چنانچہ بعد کے دور کو 'گمشدگی' یا 'بدعقیدگی' کا دور کہا جاتا ہے۔ سب سے اہم مسئلہ تو وہی تھا جس کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے کہ صدیوں سے چلا آرہا شعور انسانی کا تصور بے دخل ہوگیا۔ دوسرے لفظوں میں جو تصور عقلیت پسند تحریکوں اور ہر طرح کی آئیڈیولوجی کی جان تھا، اس کی بنیادیں ہل گئیں۔ مظہریاتی وجودیت نے اتنی گنجائش تو بہر حال رکھی تھی کہ انسان اگر خود آگہی سے متصف ہے اور اپنے فیصلے کے حق کا استعمال کرتا ہے تو اپنے تشخص کو پالینے پر قادر ہے۔ لیکن بعد کے فلسفیوں نے یہ ڈوری بھی کاٹ دی۔ ان کی رو سے شعور انسان ایک مفروضہ محض ہے جسے بوجوہ مان لیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ نہ صرف یہ کہ سائنسی ترقی سے انسانی مسرت کا خواب پورا نہیں ہوا، بلکہ برقیاتی اور تکنیکی تبدیلیوں سے معاشرہ دیکھتے دیکھتے میڈیا سوسائٹی یا 'تماشا سوسائٹی' (Spectacle Society) میں بدل گیا اور نئے تجارتی طور طریقوں نے صارفیت (Consumerism) کی ایسی شکلوں کو پیدا کردیا جن کا تصور بھی پہلے نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اسی طرح کمپیوٹر ذہن نے علم کی نوعیت اور ضرورت کو بدل کر رکھ دیا اور علم کی ذخیرہ اندوزی اور بازیافت کے یکسر نئے مسائل پیدا کردیے۔ ان

جملہ تبدیلیوں اور نئی کلچرل فضا کا اگر کوئی اصطلاح احاطہ کرسکتی ہے تو وہ 'مابعد جدیدیت' ہی ہے۔

جہاں تک 'مابعدِ جدیدیت' بطور اصطلاح کے آغاز کا تعلق ہے، چارلس جینکس (Charles Jencks) نے اپنی کتاب (What is Post-Modernism? London 1989) میں لکھا ہے کہ غالباً Post-Modernism کو سب سے پہلے مشہور مورخ آرنلڈ ٹائن بی نے اپنی شہرہ آفاق کتاب 'اے اسٹڈی آف ہسٹری' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ یہ کتاب 1947 میں شائع ہوئی لیکن نو برس پہلے 1938 میں لکھی جاچکی تھی۔

فنون لطیفہ میں 'مابعد جدیدیت' کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تھیوری میں رائج ہوئی، عمرانیات اور ادبیات میں ان کا چلن بعد کو ہوا۔ لیزلی فیڈلر کے یہاں مابعد جدیدیت کا ذکر 1965 سے ملتا ہے جب کہ ادبیات کا مشہور حوالہ اہاب حسن کی کتاب ہے:

Ihab Hasan, The dismemberment of Orpheus: Towards a Post-Podern Literature (1976).

تقریباً اسی زمانے میں فرانس میں اس اصطلاح کا زیادہ چلن ہوا اور ڈینیل بل، بودریلا اور لیوتار نے 'مابعد جدیدیت' سے بطور تھیوری بحث کرنا شروع کیا۔ لیوتار کی کتاب:

Jean-Francois Lyotard, The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge (Manchester 1984).

مابعد جدیدیت پر بنیادی حوالے کا درجہ رکھتی ہے گی آنی وٹی موکی

La Sociata Transparente

عمرانیاتی جہات سے بحث کرتی ہے۔ لیوتار کا زیادہ تر مکالمہ جدید جدلیاتی فلسفی جرگن ہابرماس سے رہا ہے:

J. Habermas, Modernity versus Post-Modernity New German Critique, 22 1981.

R. Rorty, 'Habermas and Lyotard on Post-modernity' Praxis international 4,1, 1984.

ہابرماس اور لیوتار کے علاوہ فرانسیسی نظریہ ساز دے لیوز اور گواتری، نیز امریکی مفکر فریڈرک جیمی سن نے بھی مابعد جدید صورتِ حال سے اپنی اپنی تھیوری میں بالوضاحت بحث کی جس کا ذکر آگے آئے گا۔ مزید یہ کہ مدن سروپ نے اپنی کتاب:

Madan Sarup, An Introductory Guide to Post-Structuralism and Post-Modernism (Athens, Georigia 1989)

میں آخری باب مابعد جدیدیت پر وقف کیا ہے۔ اگرچہ مدن سروپ کا بنیادی مسئلہ مارکسزم کا دفاع ہے تاہم فرانسیسی مفکرین کے انکار کا اس نے بالتفصیل جائزہ لیا ہے۔ ادھر اس موضوع پر لیوتار کی ایک اور کتاب بھی آئی ہے:

Jean-Francois Lyotard, The Post-Modern Explained to Children trn, by Don Barry et al (Turnaround 1992)

اس میں لیوتار نے اپنی تھیوری کو سادہ زبان میں خطوط کی صورت میں لکھا ہے۔ گلبرٹ ادیر نے مابعد جدید کلچر سے بحث کی ہے۔ ادھر مابعد جدیدیت کی بحث Cultural Studies کے طور پر بھی جاری ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے ایک حالیہ مضمون میں اس موضوع سے بحث کی ہے۔ ہندوستان میں شائع ہونے والی تحریروں میں نوئل سلی ون دوسروں سے بہتر ہے اختصار کی خاطر ہم نے یہاں زیادہ تر لیوتار، ہابرس، دے لیوز اور گواتری، فریڈرک جیمی سن، سروپ اور نوئل سلی ون سے سروکار رکھا ہے:

Hutcheo, Linda, Poetics of Post-modernism (Routledge 1985)

Gilbert Adair, The Post-modernist Always Rings Twice (Fourth estate 1992)

Ben Agger, Cultural Studies as Critical Theory (Falmer 1992)

Steven Connor, Theory and Cultural Value (Blackwell 1992)

Noel O' Sullivan, The Philosophy of Postmodern' I.I.C. Quarterly 1992)

برقیاتی ذہن: علم کا نیا طور

'Data banks are the encyclopedia of tomorrow, they are 'nature' for postmodern men and women. *(Lyotard)*

دوسری جنگ عظیم کے بعد بنیادی تبدیلیاں اس تیزی سے رونما ہوئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے معاشرے کیا سے کیا ہو گئے ہیں۔ ٹکنالوجی اور ٹیلی مواصلات کا انقلاب اس نوعیت کا ہے کہ آج پوری دنیا میڈیا سوسائٹی میں بدل گئی ہے۔ دور دراز کے معاشرے جہاں پہلے تبدیلیاں دیر میں

پہنچا کرتی تھیں یا نہیں پہنچتی تھیں، یا جو معاشرے 'محفوظ' سمجھے جاتے تھے، اب وہ بھی 'غیر محفوظ' ہیں اور اس انقلاب کی زد میں آچکے ہیں۔ لیوتار نے اپنی کتاب The Postmodern Condition میں ان تمام تبدیلیوں اور ان کے اثرات سے بحث کی ہے، اس کا کہنا ہے کہ سب سے بڑی تبدیلی علم کی نوعیت میں آئی ہے۔ کمپیوٹر معاشرے میں علم (knowledge) کی نوعیت یکسر بدل گئی ہے۔ مابعد جدید سماج کے خصائص سے بحث کرتے ہوئے لیوتار تین امور پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے:

1. پچھلے چالیس پچاس برسوں میں سائنس اور تکنالوجی میں سب سے زیادہ عمل دخل زبان اور زبان کے نظریوں کا ہے، کمپیوٹر، برقیاتی ذہن کے لیے زبان وضع کرنا، اس زبان کے ذریعے معلومات کو جمع کرنے اور پانے کا طور مختلف کاموں کے لیے الگ الگ پروگرام وضع کرنا اور ان کی صنعتی پیداوار، مصنوعی مشینی زبان اور مشینی ترجمہ معلومات کی ذخیرہ اندوزی اور برقیاتی معلوماتی بنکوں کا قیام اور تمام دوسری سرگرمیوں میں زبان کا کردار مرکزی ہے۔
2. برقیاتی تکنالوجی کے اس انقلاب سے علم کی نوعیت میں جو تبدیلی آئی ہے اس سے علم اب اپنا جواز آپ نہیں رہا، بلکہ علم پوری طرح کمرشیل قوتوں کے زیر سایہ آگیا ہے۔ علم اب شخصیت کا جزو نہیں بلکہ منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جا سکتا ہے۔ پہلے علم کو حاصل کرنے کے لیے زندگیاں کھپائی جاتی تھیں۔ اب علم منڈی کے مال کے ساتھ Mass Scale پر پیدا ہو رہا ہے اور صابون اور ٹوتھ پیسٹ کی طرح بکاؤ موجود ہے۔ جب چاہیں اسے خرید سکتے ہیں علم اب حاکم نہیں محکوم ہے۔ علم کی تصغیریت (Miniaturisation) کے بعد اس کا کمرشیل استحصال روزمرہ زندگی کا معمول بن گیا۔
3. جیسے جیسے معاشرے مابعد جدید دور میں داخل ہوتے جائیں گے علم کا وہ حصہ جو برقیاتی ذہن کو ہضم نہیں کرایا جا سکے گا یا جس کی برقیاتی تحلیل نہ ہو سکے گی وہ پچھڑ جائے گا اور ماضی کے طاق پر دھرا رہ جائے گا۔ علم جو پہلے ذہن انسانی کو جلا دینے یا شخصیت کو سنوارنے نکھارنے کے لیے حاصل کیا جاتا تھا، اب فقط اس لیے پیدا کیا جائے گا کہ منڈی کی معیشت میں اس سے منافع اندوزی کی جا سکے یا اس کو طاقت کے ہتھیار کے طور پر برتا جا سکے۔

علم بطور پیداواری طاقت

'Knowledge is not neutral or objective, knowledge is a product of power realatios, (Foucault)

پچھلی کچھ دہائیوں سے کمپیوٹرزائیدہ علم ایک پیداواری طاقت (Force of production) کی حیثیت اختیار کرنے لگا ہے۔ اس کا ایک واضح اثر کام کرنے والے طبقے پر پڑ رہا ہے۔ ترقی یافتہ ملکوں میں فیکٹری اور کارخانہ مزدوروں کی تعداد کم ہونے لگی ہے اور سفید کالر کارکنوں اور پیشہ ور تکنیکی کارکنوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ آئندہ بین ملکی طاقت کے کھیل میں کمپیوٹرزائیدہ علم کا بڑا حصہ ہوگا اور ممکن ہے کہ قوموں اور ملکوں کی آئندہ رقابتیں اور دشمنیاں برقیاتی علم کے ذخیروں پر قادر ہونے کے لیے ہوں یعنی علم گیری ملک گیری کی طرح عالمی سطح پر ہوس کا درجہ اختیار کرلے گی۔ لیوتار یہ بھی پیشین گوئی کرتا ہے کہ ہر شے کا مدار چونکہ ٹکنالوجی پر ہوگا اس لیے ترقی یافتہ اور ترقی پذیر معاشروں کے درمیان فاصلہ گھٹے گا نہیں بلکہ اور بڑھے گا۔ زیادہ اہم یہ ہے کہ طاقت اور علم ایک ہی حصے کے دو رخ ہوں گے۔ لیوتار وٹگنسٹائن کی 'لسانی چالوں' (Linguistic Games) کے حوالے سے کہتا ہے کہ علم کی ہر چال طاقت کی ایک وضع کی حامل ہوگی۔ ویسے دیکھا جائے تو ہم پہلے ہی عام گفتگو میں جنگ کی اصطلاحوں کا استعمال کرتے ہیں، مثلاً (دلیل سے) حملہ کیا جاتا ہے، دھاوا بولا جاتا ہے، غنیمت کو پسپا کیا جاتا ہے، منہ کی کھانا، چت کرنا، دانت کھٹے کرنا، چھکے چھڑا دینا، منہ دکھانے کے قابل نہ رکھنا وغیرہ روزمرہ کے اظہار یے ہیں۔

بقول لیوتار کمپیوٹر معاشرے میں:

To speak is to fight

یعنی 'بولنا لڑائی لڑنا ہے' عام اصول ہوگا؟ آئندہ لڑائیاں کمپیوٹر زبان کی چالوں سے لڑی جائیں گی۔ کس منزل پر کون سی چال کارگر ہوگی، اس کا فیصلہ ذہن انسانی نہیں، کمپیوٹر کرے گا۔

سائنسی علم اور بیانیہ

لیوتار اسی پر اکتفا نہیں کرتا، وہ علم کی دو قسمیں بیان کرتا ہے۔ ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو 'بیانیہ' (Narrative)۔ اس کا کہنا ہے کہ سائنسی علم اور 'بیانیہ' میں تضاد و کش مکش کا

رشتہ ہے اور یہ کش مکش ہمیشہ سے رہی ہے۔ 'بیانیہ' سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیو مالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔ اسی میں وہ فلسفے کی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ 'بیانیہ' ہی سے معاشرتی کوائف و روابط، نیک و بد، صحیح و غلط کی پہچان اور ثقافتی رویوں کے معیار طے ہوتے ہیں۔ 'بیانیہ' نہ صرف کسی بھی معاشرے میں انسانی رشتوں کے نظم و ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ فطرت اور ماحول سے انسان کے روابط کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ کسی بھی معاشرے میں حسن، حق اور خیر کے معیار اسی سے طے ہوتے ہیں، اور عوامی دانش و حکمت بھی اسی سرچشمے کی دین ہیں۔ مختصر یہ کہ کسی بھی ثقافت میں معاشرتی کوائف و ضوابط اور معاشرتی رویوں کی تشکیل و تہذیب جس سرچشمۂ فیضان سے ہوتی ہے وہ 'بیانیہ' ہی ہے۔

لیوتار اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ باوجود سائنس اور تکنالوجی کی یلغار کے 'بیانیہ' کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ دونوں کے علم کے اپنے اپنے طور اور وٹگنسٹائن کی اصطلاح میں اپنی اپنی 'لسانی چالیں' ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے 'بیانیہ' میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت، بیانیہ پر ہمیشہ معترض رہتی ہے، وہ 'بیانیہ' کو نیم وحشی، نیم مہذب، قدامت پسند، پس ماندہ، توہم پرست، ظلمت شعار، جہالت شکار، مملوکیت پسند وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کرسکتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے، بیانیہ کے وجود کی ضرورت ہے۔ کیا صحیح ہے اور غلط ہے اس کی تصدیق کے لیے 'بیانیہ' کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'بیانیہ' ہی وہ کسوٹی ہے جس پر سائنسی روایت کی صحت اور عدم صحت پرکھی جاتی ہے، حالانکہ سائنسی علم کی رو سے بیانیہ سرے سے علم ہی نہیں گویا سائنسی علم میں 'بیانیہ' کا وجود خود بخود شامل ہو جاتا ہے۔ عالمی فکری روایتوں و لیوتار Meta-Narrative یعنی 'مہابیانیہ' کہتا ہے۔

روشن خیالی پروجیکٹ: خواب اور شکستِ خواب

The controversy about modernism and postmodernism could be seen in the context of ideological struggle. The project of modernity is one with that of the enlightenment. And postmodernists declare that progress is myth. - *Madan Sarup*

مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے:

Has the enlightenment project failed?

کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہوگیا ہے؟ اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو کلچرل موڈرن ازم کا حصہ تھا ہمیشہ کے لیے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے؟ یہ پروجیکٹ اٹھارہویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مندانہ فکر سے یادگار چلا آتا تھا جنھوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالادستی سے اور ادب و آرٹ کی خودمختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہوجانے سے ذات اور کائنات کا عرفان بڑھے گا، عادل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن و اماں کا دور دورہ ہوگا، اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی تعبیر جو سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں بلکہ مایوس کن ہے۔ عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدید کاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور ساز و سامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہو چکی ہے۔ فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشیل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہوگئی ہے۔ چنانچہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفے سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بیشک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیتی اعتبار سے کیفیتی اعتبار سے نہیں۔ کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی، افسوس کہ وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہو چکا ہے۔

لیوتار کی تھیوری کی سیاسی جہت وہی ہے جو پس ساختیاتی مفکرین کی ہے۔ لیوتار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رزمیے یا متھ دو ہیں۔ اول انسان کی آزادی و حریت کا خواب اور دوسرے علوم انسانی کی کلی وحدت کا خواب۔ ان کو وہ 'مہابیانیہ' بھی کہتا ہے۔ پہلا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے عملی سیاسی ہے جس کا آغاز انقلاب فرانس سے ہوا۔ اس کو وہ Narrative of emancipation کہتا ہے۔ دوسرا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے فکری ہے اور اس کا آغاز ہیگل کی جرمن روایت سے ہوا۔ اس کا کہنا ہے کہ عملاً یہ دونوں مہابیانیے آمرانہ ہیں اور انسان کی

آزادی چھیننے کے لیے کوشاں رہے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ انسان فریب خوردگیوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے۔ اسٹالن ازم کی متھ یا 'مہابیانیہ' کا اعتبار جاتا رہا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں سائنس اور ہائی ٹکنالوجی کی ساری توجہ ایسی ایجادات پر ہے جن کی نوعیت مقصود (end) کی نہیں بلکہ ذرائع (means) کی ہے۔ مستقبل کی فریب خوردگیوں کے لیے آج کے انسان کے پاس وقت نہیں۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی جدید (ماڈرن) کی پہچان انسانی ترقی کے مہابیانیہ سے جڑی ہوئی تھی۔ یہ طلسم اب شکست ہو چکا۔ مابعد جدیدیت کسی بھی مہابیانیہ میں یقین نہیں رکھتی، ہیگل ہو کہ مارکس مابعد جدید ذہن سب کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ مہابیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایتوں کا اعتبار جاتا رہا۔ فوکو جیسے مفکرین کلیت پسند فکر کے اس لیے بھی مخالف ہیں کہ یہ استعماریت اور امپیریلزم کی بدترین شکلوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ جدیدکاری کے تمام مہابیانیہ مثلاً صداقت مطلق کی جدلیات، انسان کی آزادی وحریت، غیرطبقاتی سماج، ترقی وخوش حالی اور امن ومسرت کا خوش کن خواب، سب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مارکسی مہابیانیہ متعدد مہابیانیوں میں سے ایک تھا اور غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ خوش کن قطع نظر اس سے کہ مابعد جدیدیت میں مارکس کی کشادہ تعبیروں پر زور ہے اور کشادہ مارکسیت وتاریخیت کی بعض شکلوں سے مکالمہ جاری ہے لیکن اس بات کی مخالفت ہے کہ مارکسیت ایک یک رنگ اور وحدانی سماج چاہتی ہے اور ایسا فقط جبر وتشدد سے ممکن ہے نئے مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج ایک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہوسکتا۔ آج مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج یک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہوسکتا۔ آج کا سماج بوقلموں، غیروحدانی، رنگارنگ، تکثیری اور مختلف الوضاع (Heterogeneous) سماج ہے۔ یہ وجود میں آچکا ہے اور باقی رہے گا۔

لیکن کلیت پسند جدلیاتی مفکر جرگن ہابرماس اس خیال سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ زندگی چونکہ انتشار کی زد میں آچکی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ علمی، اخلاقی اور سیاسی ڈسکورس ایک دوسرے کے قریب آئیں اور ان میں اشتراک عمل پیدا ہو۔ ہابرماس تفرق زدہ معاشرے کے مقابلے میں ہم خیال معاشرے (Consensus Community) کی تجویز پیش کرتا ہے۔ وہ فوکو جیسے مفکرین کو تو قدامت پسند کہتا ہے اور ان کے مقابلے پر 'کلچرل جدیدکاری'

پروجیکٹ کا ہم نوا ہے۔ لیکن لیوتار اور نئے مفکرین ہابرماس سے اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پہلے کے مہابیانیہ ختم ہو چکے ہیں اور ان کی جگہ لینے والا کوئی نہیں۔ سائنس، آرٹ، اخلاقیات سب کی زبانیں الگ الگ ہیں، سماج میں کیا ہو رہا ہے۔ اس کا کوئی کلی ادراک ممکن نہیں اس لیے کہ کوئی وحدانی مہالسان، باقی نہیں جو آج کے انتشار آشنا بوسلموں اور کثیرالمرکز سماج کی سمت و رفتار کا احاطہ کر سکے۔ غرضیکہ نئے مفکرین یہ تاثر دیتے ہیں کہ بڑے بیانیہ نہیں رہے جو کچھ ہیں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں۔ یہ 'چھوٹے بیانیہ' اجتماعی کے مقابل پر شخصی عالمی کے مقابلے پر مقامی اور کلیت کے مقابل پر خصوصیت کے حامل ہیں۔ نئے مفکرین کا خیال ہے کہ 'چھوٹے بیانیہ' ادب اور آرٹ کی آزادی اور تخلیقیت کے بہتر ضامن ہیں۔

مہابیانیہ کی گمشدگی اور اجتماعی لاشعور

> The world comes to us in the shape of stories. It is hard to think of the world as it would exist outside narrative. Anything we try to substitute for a story is, on closer excimination, Likely to be another sort of story, it is a form our perception imposes on the raw flux of reality.'
>
> - *Fredric Jameson*

فریڈرک جیمی سن کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ مہابیانیہ ختم ہو گیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مہابیانیہ ختم نہیں ہو سکتا، مہابیانیہ کی گمشدگی کا مطلب ہے کہ مہابیانیہ زیرِ زمین چلا گیا ہے اور جب بھی کوئی ایسی چیز جو ہمارے وجود کا حصہ رہ چکی ہو، زیرِ زمین چلی جاتی ہے تو وہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن جاتی ہے اور فکر و عمل کو برابر متاثر کرتی رہتی ہے۔ جیمی سن اس دبے ہوئے مہابیانیہ کو 'سیاسی لاشعور' کا نام دیتا ہے۔ اس کی مشہور کتاب کا نام بھی یہی ہے:

The Political Unconscious:

Narrative as a Socially Symbolic Act (London 1981)

جیمی سن کا خیال ہے کہ بیانیہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا ساخت ہے۔ زندگی کی حقیقت ہم تک اسی زمرے میں ڈھل کر پہنچی ہے۔ یعنی ہم دنیا کو بیانیہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانیہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ کہانی کو کسی چیز سے بدل کر دیکھیے غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بھی ایک طرح کی کہانی ہے۔ دوسرے

یہ کہ بیانیہ میں سامنے کے معنی اور دبے ہوئے معنی میں فرق کرنا ضروری ہے، اس لیے کہ بیانیہ بیک وقت حقیقت کو پیش بھی کرتا ہے اور حقیقت کو گوارا بھی بناتا ہے یعنی بیانیہ حقیقت کو ظاہر بھی کرتا ہے اور حقیقت کو دباتا بھی ہے۔ بیانیہ ہمارے تاریخی تضادات کو دبا کر انھیں ہمارے لیے گوارا بنا دیتا ہے۔ یہ Political Unconscious کا تفاعل ہے۔ جیمی سن کہتا ہے ستم ظریفی یہ ہے کہ سیاسی لاشعور بھی فرائیڈ ہی کی اصطلاح ہے، لیکن فرائیڈ انفرادی سائیکی کے آئیڈیولوجی واہمے میں اس قدر گھرا ہوا تھا کہ اس کو 'سیاسی لاشعور' کی اپنی دریافت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا۔ جیمی سن کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کا تفاعل اس بات سے بھی ثابت ہے کہ انفرادی شعور بے ربط و بے آہنگ ہوتا ہے اور اس میں ارتباط اور ہم آہنگی اجتماعی سطح پر ہی ممکن ہے۔

جیمی سن مشہور ماہر اقتصادیات ارنسٹ مینڈل کے ماڈل کی بنا پر حقیقت پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی درجہ بندی اقتصادیات کے حوالے سے بھی کرتا ہے۔ 1848 میں بھاپ انجن، 1890 میں آتش افروز انجن اور 1940 کے بعد برقیاتی اور ایٹمی توانائی کا استعمال، مینڈل ان تین صنعتی منزلوں کو مارکیٹ سرمایہ داری، اجارہ دار سرمایہ داری اور کثیر قومی سرمایہ داری کے تین ادوار کا پیش خیمہ قرار دیتا ہے۔ جیمی سن کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت گویا سائنسی سطح پر برقیاتی اور ایٹمی انقلاب سے اور اقتصادی سطح پر کثیر قومی سرمایہ داری سے جڑی ہوئی ہے۔ کثیر قومی کارپوریشنوں نے اقتصادی رشتوں کی نوعیت اور حرکیت کو بدل دیا ہے۔ اس سے پہلے جن مقامات پر سرمایہ داری کی پرچھائیں بھی نہ پڑی تھیں۔ آج وہ بھی کثیر قومی سرمایہ داری کی زد میں ہیں، مثلاً خلا، سمندر، فطرت ہر جگہ کثیر قومی سرمایہ داری کا مہیب سایہ پھیل چکا ہے، یوں 'کالونیل ازم' کی ایک نئی صورت کا آغاز ہو گیا ہے اور اب اجتماعی لاشعور بھی اس کی زد میں ہے۔ کثیر قومی سرمایہ داری اور صارفیت کا کلچر برقیاتی میڈیا اور اشتہار انڈسٹری کے ذریعے اجتماعی لاشعور میں پنجے گاڑ رہا ہے اور انسان لامرکز ٹیلی مواصلات کے جس نیٹ ورک میں گھر گیا ہے، اس کے طول و عرض کو ناپنے کی سکت بھی اس میں نہیں۔

مابعد جدید ذہن کی پہچان دو خصوصیات سے ہے۔ ایک کو جیمی سن Pastiche کہتا ہے اور دوسرے کو Schizophrenia پہلی خصوصیت سے اس کی مراد ہے۔ ماسبق کے اسالیب کی بازیافت اس کا کہنا ہے کہ موجودہ دور میں سوائے اس کے چارہ نہیں کہ پہلے کے اسالیب کی بازیافت کریں۔ دوسری اصطلاح Schizophrenia لاکاں سے مستعار ہے جس سے مراد ہے

زبان کے نظام میں داخل ہونے سے پہلے کی انسان کی حالت یعنی جب وہ آوازیں تو پیدا کر سکتا ہے لیکن مربوط کلام نہیں کر سکتا۔ یہ تکلمی نہیں نشانیاتی منزل ہے، وقت کا احساس زبان کے نظام کے ساتھ در آتا ہے، سو قبل لسانی حالت میں دائمی حال کا احساس ہے جس میں نطق ہے لیکن بے ربط، پارہ پارہ، تسلسل سے عاری۔ سیموئل بیکٹ اس کی بہترین مثال ہے۔

خواہش کا وفور

> "The self is all flux and fragmentation, collection of machine parts. In human relationships one whole person never relates to another whole person. There are only connections between desiring machines. Fragmentation is a universal of human condition."
>
> *- Deleuze & Guattari*

Schizophrenia کی اصطلاح کی فرانس کے دو جدید مفکرین دے لیوز اور گواتری کی فکر کا بھی حصہ ہے۔ (گواتری کا انتقال اگست 1992 میں ہوا) زندگی بھر ان دونوں مفکرین نے مل کر کام کیا۔ ان کی بنیادی کتاب:

Gilles Deleuze & Felix Guattare, Anti- Oedipus: Capitalism & Schizophrenia (New York 1977)

دراصل دو کتابوں کا مجموعہ ہے جن کا ذیلی عنوان تو ایک ہے لیکن اصل عنوان الگ الگ ہیں۔ ان میں سے پہلی کتاب Anti-Oedipus ہے اور دوسری کتاب A- Thousand Plateaux ہے۔ دے لیوم اور گواتری کی اہمیت اس میں ہے کہ ان کی ابتدائی فکر نے جن لوگوں کو متاثر کیا، ان میں بارتھ، آلتھیو سے، بدریلار، کرسٹیوا اور دریدا تک شامل ہیں، حالانکہ ان سب کے برعکس دے لیوم اور گواتری تشریحیاتی روایت سے تعلق نہیں رکھتے اور کائنات کو بطور متن دیکھنے کے رویے سے متفق نہیں۔ دے لیوز اور گواتری، مارکس اور فرائیڈ کی اصطلاحوں میں بات کرتے ہیں لیکن ان کی معنویت کو پلٹ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں مرکزی اصطلاحیں دو ہیں Libido خواہش اور Production پیداوار یعنی مشین۔ ان کے خیال کی تہہ نشیں رو کا اندازہ ان کے اس قول سے کیا جا سکتا ہے۔

'انسان مشین کی خواہش میں گرفتار ہے'

یہ شخصی کو سیاسی کے معنی میں اور انفرادی کو اجتماعی کے معنی میں استعمال کرتے ہیں اس لیے
کہ Libido کا تفاعل شخصی بھی ہے (شہوت) اور سیاسی بھی (طبقاتی کشمکش)۔ ان کا کہنا ہے کہ
نفس امارہ اور سیاسی قوت ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں، اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں۔
مارکسزم کو یہ دونوں 'ماسٹر کوڈ' کہتے ہیں۔ جو تاریخ کو نجات دہندہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔
ان کے بقول مارکسزم حقیقت سے جڑا ہوا نہیں بلکہ ایک نوع کی مابعد الطبعیات ہے یا اعتقاد جو
دکھیا مخلوق کو یقین دلاتا ہے کہ ایک دن نجات ضرور ہوگی۔ دے لیوز اور گواتری مزید کہتے ہیں
کہ زندگی میں تشویق اور تعقل دونوں میں کشاکش ہے۔ تعقل تشویق کو پنپنے نہیں دیتا، اس کا گلا
گھونٹ دیتا ہے۔ لاکاں نے شعور انسانی کے بارے میں کہا تھا کہ شعور انسانی خود کار خود نظم
نہیں یہ بے مرکز ہے۔ دے لیوز اور گواتری اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ شعور
انسانی تفرق آشنا ہے، مشین کے پرزوں کی طرح، کوئی ایک شخص کسی دوسرے شخص سے مکمل
مطابقت نہیں رکھتا۔ انسانی حالت کی اصلیت بے ارتباطی اور بے آہنگی ہے۔ زندگی میں کچھ بھی
ممکن ہے کیوں کہ یہ ہماری خواہش ہی ہے جو حقیقت کو مطلوبہ شکل دے دیتی ہے۔ دے لیوز اور
گواتری، فرائیڈ اور مارکس کی زبان بولتے ہیں۔ لیکن دراصل ان کا فلسفیانہ موقف نطشے کی
جھلک رکھتا ہے۔

نطشے کا اثر:

"Empirical facts do not seem to warrant the belief that history is a story of progress." - *Nietzsche*

غرضیکہ ساختیاتی مفکر ہوں یا مابعد جدید مفکر، ان سب کی فکر میں جو عنصر قدر مشترک کا
درجہ رکھتا ہے، یہ ہے کہ بہت سی باتوں میں یہ نطشے کے ہم نوا ہیں۔ مثلاً نطشے کے بارے میں
معلوم ہے کہ وہ تاریخ کو لازماً ترقی کا سفر نہیں کہتا۔ انسانیت کا منتہا زماں کے آخری سرے پر
واقع ہو یہ ضروری نہیں، بلکہ نطشے اصرار کرتا ہے کہ تاریخ کی بلندیوں کا اندازہ انسانیت کے اعلیٰ
ترین نمونوں سے کرنا پڑتا ہے۔ جن کا تعلق مختلف زمانوں سے ہو سکتا ہے یعنی یہ ضروری نہیں کہ
جدید سماج قدیم زمانے کے سماج سے بہتر ہو (Thoughts out of Season) صداقت کے
بارے میں نطشے کہتا ہے کہ صداقت پر کسی کی اجارہ داری نہیں ہے نطشے ہمیشہ قائم رہنے والے

تصور کا بھی قائل نہیں۔ وہ سیاسی نظام کو بھی اچھی نظر سے نہیں دیکھتا، اس لیے کہ اس کی فکر کی پرواز میں کوتاہی آتی ہے۔ نطشے کے ان خیالات کی گونج اکثر نئے فلسفیوں کے یہاں ملتی ہے۔ نیز مابعد جدید صورت حال پر اس طرز فکر کے اطلاق کی مختلف شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔ فوکو تاریخیت کا سختی سے سخت احتساب کرتا ہے۔ تاریخ کا سفر تاریکی سے روشنی کی طرف ہو اور اس کی کوئی گارنٹی نہیں ہے۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ انھوں نے تاریخ کا راز پالیا ہے۔ بقول فوکو وہ واہمے میں مبتلا ہیں کیوں کہ تاریخ غیر مسلسل اور غیر ہموار ہے۔ اس لیے فوکو مارکسزم کا قائل نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے اس کو ہمیشہ مقتدر طبقہ طے کرتا ہے، اور صداقت دراصل طاقت کا کھیل ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ 'فقط سچ بولنا کافی نہیں ہے سچائی میں شامل ہونا ضروری ہے۔' 'دیوانگی اور تہذیب' نامی کتاب میں فوکو بحث کرتا ہے کہ کس طرح عقل معاشرے میں استبدادی کردار ادا کرتی ہے۔ بعد کے مفکرین نے فوکو کی اس سوچ سے خاصا اثر قبول کیا ہے۔ دریدا کے معنی کی طرفیں کھولنے اور صداقت کو بے مرکزی ثابت کرنے میں بھی نطشے کے خیالات کی جھلک ملتی ہے۔

لیوتار بھی جو کسی زمانے میں غالی مارکسی تھا، بعد میں علی الاعلان نطشے کا ہم نوا ہو گیا۔ یہی حال دے لیوز اور گواتری کے خیالات کا ہے۔ نئے مفکرین آمریت اور پولیس اسٹیٹ کے ماخذ کو مارکس سے قبل ہیگل کی جدلیات میں دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہیگل کے جوہر مطلق (Absolute Spirit) کے تصور سے راستہ سیدھا 'گلاگ' کو جاتا ہے۔ بے شک مارکس نے تاریخیت کو مادی بنیادوں پر استوار کیا اور 'جوہر مطلق' کی جگہ اقتصادی قدر کو مامور کر دیا، لیکن تضادات بالآخر ایک بالاتر قوت پر منتج ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دروازے پر پولیس کی دستک 'قادر مطلق' ہی کی شکل ہے جسے تاریخی ترقی کے نام پر روا رکھا گیا۔

تخلیقیت کا جشن جاریہ

"Sustained celebration of creativity..."

وضاحت کی جا چکی ہے کہ مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی کے خلاف ہے، اس لیے کہ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمیں تخلیقیت کے دشمن ہیں۔ تخلیقیت غیر یکساں، غیر منظم اور بے محابا ہوتی ہے۔ یہ Libido

'خواہش نفسانی' کا نشاط انگیز اظہار ہے۔ تخلیقیت کا تعلق کھلی ڈلی آزادانہ فضا سے عبارت ہے خودروی اور طبعی آمد (Spontaneity) سے ہے۔ تخلیقیت کو میکانکی کلیت کا اسیر کرنا اس کی فطرت کا خون کرنا ہے۔ کلیت پسندی کے مقابلے پر مابعد جدید فکر تفرق آشنائی کو موجودہ عہد کا مزاج قرار دیتی ہے۔ مرکزیت گریز قوت رکھتی ہے۔ تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے۔ جب کہ کلیت محکومیت پیدا کرتی ہے لیک پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کی رو سے آرٹ کی خود مختاری مشکوک اسی لیے ہے کہ جب معنی کا مرکز نہیں تو کثیر المعنویت پر پہرہ کیوں کر بٹھایا جاسکتا ہے نیز معنی کے تفاعل میں جونہی قاری (یا سامع یا ناظر) داخل ہوجاتا ہے، آرٹ کی خود مختاری ساقط ہوجاتی ہے۔ اس لیے کہ فقط قاری متن کو نہیں پڑھتا بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے۔ مصنف معنی کا حکم یا آمر نہیں کیونکہ معنی قرأت کی سرگرمی اور قاری کے تفاعل کا نتیجہ ہے اور ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔ معنی خیزی کا لامتناہی ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے۔ لہٰذا تکثیریت، بے مرکزیت، بھرپور تخلیقیت، رنگارنگی، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعد جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔ دورنو نے اس بات کو بہت پہلے محسوس کرلیا تھا کہ آواں گارد ہی موجودہ مزاج کی صحیح ترجمانی کرتا ہے کیونکہ وہ معنی وحدانی کے خلاف ہے۔ حالات کی منطق نے ثابت کردیا ہے کہ ہیگل ارتقائے وحدانی کا نظریہ دور تک ذہنِ انسانی کا ساتھ نہیں دیتا، اسی لیے مفکرین نطشے سے زیادہ قریب ہیں۔ نطشے ہر سطح پر تخلیقیت کے جشن جاریہ کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر سچی تخلیق پرانے نظم کو بدلتی ہے اسی لیے نئے کی نقیب ہوتی ہے۔ نطشے ذہن کی اس نڈر اور بے باک کشادگی پر زور دیتا ہے جو نئے کو لبیک کہتی ہے۔ بدلنے سے بھڑکتی نہیں اور اگر ضروری ہو تو سابقہ موقف سے ہاتھ اٹھا لینے میں بھی عار نہیں سمجھتی۔ تخلیقیت کسی ایک مقام پر رکتی نہیں، یہ ہر لحظہ جواں ہر لحظہ جرأت آزما، ہر لحظہ تازہ کار اور ہر لحظہ تغیر آشنا ہے۔ مابعد جدیدیت کی اس بحث سے جو نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ وہ یوں ہیں:

1. مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظریہ دینے کے خلاف ہے۔ ہر نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔
2. نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے۔ حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا

کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

3. انسانی معاشرہ بالقوۃ جابر اور استبدادی ہے اور استحصال طبقاتی فقط نوعیت کا حامل نہیں۔

4. ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

5. سماجی، سیاسی، ادبی، ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

6. کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوق انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔ یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریب نظر ہے۔

7. 'مہابیانیہ' کا زمانہ نہیں رہا۔ 'مہابیانیہ' ختم ہوگئے ہیں یا زیرزمین چلے گئے ہیں یہ دور 'چھوٹے بیانیہ' کا ہے۔ 'چھوٹے بیانیہ' غیر اہم نہیں ہیں، یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔

8. مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی اور فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابا اور آزادانہ Spontaneous اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے۔

9. مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے:

If Marx is not true, then nothing is

ان کا کلیت پسندی، مرکزیت، یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثیریت کثیرالوضعیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔

O

(مابعد جدیدیت نظری مباحث: مرتبہ: ناصر عباس نیر، ناشر: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی)

مابعد جدیدیت کا منظر نامہ

''زمانہ واقعی بدل گیا ہے۔ گزشتہ دور میں یوٹوپین سماجی فلسفوں پر عمل بھی ہوا ہے اور ان کا پرچار بھی۔ مارکسیت کی تجدید ہوئی اور اس کی اتنی زیادہ اور مختلف شکلیں سامنے آئیں کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ ژاک لاکاں اور اس کے پیروکاروں کی تحریروں نے تحلیلِ نفسی کو نئی جہتوں سے روشناس کرایا۔ ہابر ماس اور فرینک فرٹ اسکول کے دوسرے اراکین نے مارکس اور فرائڈ کے نظریات میں مماثلت پر غور وفکر کا سلسلہ جاری رکھا۔ نسوانی تحریک، بصیرت اور دلائل کے اُس تمام سلسلے کو منظرِ عام پر لے آئی، جسے ابھی تک ناقابلِ اعتنا سمجھا جاتا رہا ہے اور اِس تمام ہلچل اور انتشار کے بیچ انگریزی داں سماجی فلسفے کے تجرباتی قطعے تفسیری، ساختیاتی، پس تجرباتی، ردِتشکیل اور دوسرے حملہ آور غولوں کی علیحدگی پسند لہروں کے تھپیڑوں کی زد میں آگئے اور ان کی بنیادیں ہلنے لگیں۔''

آخر جدیدیت کا خاتمہ ہوگیا (واقعی!)۔ اب مابعد جدیدیت کا زمانہ ہے۔ مابعد جدیدیت عصرِ حاضر کی فکر، تہذیب اور جمالیات کی نشاندہی کرنے والی ایک ہمہ گیر اصطلاح ہے۔ جدیدیت کی طرح اس کے مفاہیم بھی مسلسل بدل رہے ہیں۔ اس میں تضادات کی کمی نہیں۔ لیکن پھر بھی اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ ہمارا عہد جدیدیت کے دور سے نکل کر مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکا ہے۔ مابعد جدیدیت کے ہمہ جہت اور دور رس اثرات کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ فلم سے لے کر فیشن تک، ادب سے لے کر اشتہار تک اور کلچر سے لے کر کامکس تک، ہر شے اور علم، ــــ تاریخ، فلسفہ، معاشرہ، میڈیا، میڈونا ــــ زندگی کا ہر شعبہ، تصور،

طرز اور پیکر اس کے دائرۂ آگہی میں شامل ہے۔

حال ہی میں ایک کتاب شائع ہوئی ہے۔[2] اس کے مصنف ہیں ژاں فرانسواں لیوتار۔ جب مابعد جدیدیت بچوں کے لیے بھی سودمند ثابت ہو رہی ہے تو ظاہر ہے کہ کوئی بھی مابعد جدیدیت کے دامِ شنیدن سے بچ نہیں سکتا۔ لیوتار کا شمار مابعد جدیدیت کے اوّلین مفسرین میں کیا جاتا ہے۔ انھوں نے 1979 میں حکومت کے لیے ایک علمی اطلاعات رپورٹ تیار کی جو بعد میں کتاب کی صورت میں بھی شائع ہو چکی ہے۔[3] اس سے قبل اہاب حسن نے اپنی فکر انگیز کتاب[4] میں ادب کے شعبے میں مابعد جدیدیت کے مسئلے پر سیر حاصل بحث کے دروازے وا کر دیے تھے۔ لیکن عقل، اقدار، انسان پرستی اور فرد پر مبنی فکر پہلی جنگِ عظیم کے بعد کے دور سے ہی مشکوک ہونا شروع ہو چکی تھی۔

آرنلڈ ٹائن بی نے 1870 کے بعد رائج ہونے والی غیر عقلی طرزِ فکر کی مقبولیت اور لبرل انسان پرستی کے زوال کی تاریخ لکھتے ہوئے 1920 میں پوسٹ ماڈرن کی اصطلاح کا استعمال کیا۔ یہ وہی دور تھا جس میں آسویلڈ اسپنگلر کی تحریر میں[5] اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی شہرۂ آفاق نظم 'دی ویسٹ لینڈ' (1992) منظرِ عام پر آئیں اور اس طرح شروع ہوئی مغربی معاشرے کے زوال اور جدیدیت کے الم ناک انجام کی داستان۔ جس میں انسان فکری فشار، تہذیبی ابتری اور اقدار کے انتشار کے بیچ ترقی یافتہ ٹکنالوجی، ملٹی میڈیا فیوژن اور جابر مادیت کے بل بوتے پر علم، تفریح، ترقی، اقدار اور اقتدار میں نئی مساوات قائم کرنے کی کوشش کر رہا ہے جس کے باعث ہمارا عہد الون ٹافلر کے 'فیوچر شاک' (1971) کو سہتے اور 'دی تھرڈ ویو' (1981) پر بہتے 'پاور شفٹ'[6] (1990) کے نئے دور میں داخل ہو چکا ہے یعنی ہر دہائی نئے عہد نامے پر دستخط کرتی چلی آ رہی ہے۔ (کیا بیسویں صدی کے خاتمے پر کوئی نیا منشور سامنے آنے والا ہے؟)۔

اس طرح جو اصطلاح جدیدیت کے بعد کے دور کی نشان دہی کرنے کے لیے استعمال میں لائی گئی۔ اب ایک فکری اور تہذیبی رویئے اور نظریۂ اقتدار کی صورت اختیار کر گئی۔ پوسٹ اور ماڈرن کے بیچ کی اسپیس مٹ گئی۔ ماڈرن کا M بھی سمٹ کر m ہو گیا اور پوسٹ ماڈرن ازم عصرِ حاضر کا نیا مستند منظر نامہ بن گیا جس کے اپنے مفروضات، تعصبات اور تصورات ہیں۔

یہ ایک ایسا دور ہے جس میں سب کچھ پوسٹ ہو چکا ہے۔ یا ہوتا جا رہا ہے۔ پوسٹ، انڈسٹریلزم، پوسٹ کولونیلزم، پوسٹ مارکسزم، پوسٹ ماڈرن ازم، پوسٹ اسٹرکچرل ازم،

پوسٹ ہسٹری ـــ یعنی اب تاریخ کا بھی خاتمہ ہو چکا ہے۔[7] اس دور میں ماضی، حال اور مستقبل اور تاریخ پر جتنی بحثیں ہوئی ہیں، شاید ہی کسی گزشتہ دور میں ہوئی ہوں۔ عہدِ حاضر کی تاریخ اتنی برق رفتاری سے بدل رہی ہے کہ اب پوسٹ پوسٹ اسٹرکچرل ازم اور پوسٹ پوسٹ ماڈرن ازم، کی چرچا بھی شروع ہو گئی ہے۔ 1981 میں شائع ہونے والی ایک[8] کتاب کے آخری الفاظ ہیں:ـــ ''(پوسٹ پوسٹ ماڈرن مَین۔)'' تو کیا جب بیسویں صدی کے خاتمے میں صرف چند برس ہی رہ گئے ہیں تو پوسٹ پوسٹ ماڈرن ازم بھی ختم ہو جائے گا اور اس کے ساتھ ہی ابھی تک رائج انسانی تاریخ اور تہذیب کے تمام تصورات بھی بے معنی ہو جائیں گے اور ایک نئی تاریخ اور نئی تہذیب کا آغاز ہوگا اور یہ معاملہ مستقبل کی جانب یا واپسی کے سفر کا ہے۔[9] اور حالیہ ادب مستقبل کے اسی سفر کی داستان رقم کر رہا ہے۔[10] ادبی تحریروں اور تفسیروں میں جو نئی فکر سامنے آ رہی ہے وہ اسی سفر کی روداد کی ہی نشان دہی کر رہی ہے۔

9 مئی 1968 کو عہدِ حاضر کی تاریخ میں ایک بڑا حادثہ رونما ہوا۔ پیرس میں طلبہ کی بغاوت شروع ہو گئی۔ جو احتجاج اس مطالبے سے شروع ہوا تھا کہ ''ہم بالغ ہو گئے ہیں۔ ہمارے کمرے میں لڑکیوں کو آنے کی اجازت ملنی چاہیے۔'' وہ ایک وسیع سماجی اور تہذیبی انقلاب کا پیش خیمہ بن گیا۔ طلباء کا مطالبہ، نوجوانوں کی آزادی 'میل جول کی آزادی' ایک نظریاتی نعرے کی صورت اختیار کر گیا۔

''تخیل کو طاقت حاصل ہو۔ تخیل قوت ہے۔'' ژاں پال سارتر نے اس نعرے کو وجودی آزادی کے تصور سے منسلک کر دیا اور اس کی پرزور حمایت کی اور کہا کہ ریاست کے تمام تر اداروں اور کاروبار میں نوجوانوں کو نمائندگی ملنی چاہیے اور مزدور طبقہ کے بجائے برافروختہ نوجوانوں کا گروہ جس میں تمام طبقات کے طلبا شامل تھے، انقلاب کا ہراول دستہ بن گیا۔ کمیونسٹ ساحل پر کھڑے تماشا دیکھتے ہی رہ گئے۔ مخالفت بھی کی لیکن طبقاتی فکر کی اساس اور جنگ کی حکمتِ عملی میں دراڑیں پڑ گئیں۔ رہی سہی کسر نسوانی تحریک نے پوری کر دی۔ مشل فوکو نے مزدوروں کے مقام پر جن چھوٹے چھوٹے گروہوں کا ذکر کیا تھا اور جنھیں مابعد جدیدیت کے افتراق اور لامرکزیت کے تصور میں اساسی مقام حاصل ہے۔ سماج کے نئے مدافعتی دستے بن گئے۔ اطفال ہوں یا طلباء، خواتین ہوں یا سیاہ فام، جنسی کجرویوں یا سماجی منحرف، تیسری دنیا کے باشندے ہوں یا نیوکلیائی حشر کے خلاف جہاد کرنے والے امن پسند ـــ ہر طرح کے اقلیتی

گروہوں نے لبریشن اور تشخص کی بحالی اعلان کردیا۔ اقلیتی آزادی، مقامی خودمختاری اور لامرکزیت مابعد جدیدیت کے بنیادی رویے بن گئے اور یہ کہا جانے لگا کہ علم ان اقلیتی گروہوں بالخصوص جنھیں عام طور پر Deviant قرار دیا جاتا ہے پر غلبہ پانے کا اہم حربہ ہے۔ پوسٹ کولونیل ادب، تیسری دنیا کا ادب، نسوانی ادب، سیاہ فام ادب، دلت ساہتیہ وغیرہ۔ ادب کے غالب رجحانات کے خلاف یکشیریت کے خودمختار ادب کی عکاسی کرنے والے اہم رجحانات بن گئے۔ مشل فوکو نے علم اور قوت کے باہمی اشتراکِ عمل پر نظریاتی بحث کا آغاز کیا اور کہا کہ علم قوت ہے۔''[11]

اسی دہائی میں اخلاق، اقدار، طرزِ عمل، سیاست، نظام، جنسی رویوں اور رشتوں کے مفروضات کو چیلنج کیا گیا۔ اینگری ینگ مین، بیٹس، نسوانی لبریشن، سیاہ فام لوگوں کی تحریک، طالب علموں کی بغاوت، ہپی، یی پی اور جنسی انقلاب کی باغیانہ فضا میں فن، فلسفہ، ادب، نفسیات اور سماجیات میں نئی فکریات کی نمو ہوئی۔ رونلڈ ڈیوڈ لینگ نے امراض نفسی معالجے کے مروجہ طریقۂ کار کے خلاف Anti Psychiarty کی مہم کا آغاز کیا۔ اس نے زین بدھ مت سے متاثر ہوکر شاعری بھی کی اور پاگل پن (اسکیزوفرینیا) کو وردان قرار دیا اور اس باعث 'پاگلوں کا مسیحا' کے لقب سے نوازا گیا۔ انسان نے ٹکنالوجی کے بل بوتے پر جس خوش آئند مستقبل کی خیالی دنیا کا خواب دیکھا تھا اس کی تعبیر جارج آرویل اور آلڈس ہکسلے کی تحریروں میں 'دوزخ برروئے زمین' کے بھیانک ڈس ٹوپیا/ انٹی یوٹوپیا کی صورت میں پہلے ہی رقم ہوچکی ہے۔ ٹکنالوجی فنائے فطرت، تہذیب تخریب اور معاشرہ کی منظم ادارہ بندی کے نراجی انتشار کے مترادف قرار دیے گئے۔ نظریہ ہو یا نظام، حرف ہو یا حرفت سب باطل ثابت ہوئے۔ مارکسی کلیسا کا خدا کافی عرصہ پہلے ہی پتھر کا صنم بن چکا تھا۔

جس ماس میڈیا کے پھیلاؤ نے مارشل میک لوہان کے الفاظ میں دنیا کو 'گلوبل ولیج' بنا دیا ہے۔ ویڈیو ٹکنالوجی نے اس کی مرکزی ٹرانس مشن اور ہمہ گیر رسائی کو چیلنج کیا۔ آڈیو ویڈیو ٹکنالوجی نے نہ صرف علم اور اطلاعات کو دور دراز علاقوں تک پہنچایا بلکہ فن، موسیقی اور کلچر کو بھی عوام تک لے گئی۔ کئی ممالک بالخصوص لاطینی امریکہ کے ممالک میں ویڈیو نے سیاسی شعور اور قومی بیداری میں بڑا اہم رول ادا کیا۔ امریکہ میں گوریلا ٹیلی ویژن نے ماس میڈیا نیٹ ورک کو منتشر کرنا شروع کردیا۔ بیافرہ کے بھوکے بلکتے بچوں کی شبیہوں کے ساتھ بلیوں کی خوراک کے

اشتہارات کو پہلو بہ پہلو رکھ کر امریکی سرمایہ پرستی کو اپنا بے مصرف صارفی چہرہ دکھایا۔ مارشل میک لوہان کی تحریروں نے الیکٹرانک میڈیا کے ادب اور کلچر پر اثرات کے باعث تنقیدی فکر کو بھی متاثر کیا۔[12] مارکسیت سے انحراف بھی ہوا اور اس کی نئی تاویلیں بھی پیش کی گئیں۔ نو مارکسی ہربرٹ مارکوز کی تحریریں نوجوان طبقوں میں کافی مقبول ہوئیں۔ نئے بائیں بازو کی تحریک نے اشتمالی آمریت کے پرانے عہدنامے منسوخ کر دیئے۔ پس ساختیات نے مارکسیت کے نئے دبستانوں کو جنم دیا۔ کلچرل مارکسیت اور نئی تاریخیت ادب اور فن کی تھیوری میں زیر بحث آنے لگیں — مارکسیت، تحلیل نفسی، وجودیت اور نسوانی تحریک ایک ہی صف میں نظر آنے لگے۔ مروجہ غالب تہذیب کے مقابلے میں متوازی تہذیب کی ترویج ہونے لگی۔ جو مابعد جدیدیت کے فکری اور جمالیاتی منظرنامے کا پیش خیمہ بنی۔ اکثریت، عالمیت، مرکزیت، کلیت، حتمیت پر مبنی ادب، فن اور ثقافت کے تصورات پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ ان سوالات اور انحراف کی جو بوچھار آئی اس نے امریکہ اور یورپ کے معاشروں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ ہندوستان میں بھی اس کی بازگشت سنائی دینے لگی۔ اس دہائی میں ژاک دریدا نے ردتشکیل کا نظریہ پیش کیا۔ جو مابعد جدیدیت کی اساسی فکر میں بڑا ممد ثابت ہوا۔ سماجی تعمیر پسندوں کی تحریک نے بھی مابعد جدیدیت کی سماجی نظریاتی بنیاد کو مستحکم بنانے میں اہم رول ادا کیا۔

نئی نسل نے یہ دعویٰ نہیں کیا کہ اُس کے پاس تمام سوالوں کے جواب موجود ہیں یا مسائل کا پہلے سے تیار شدہ کوئی حل ہے۔ اس طرح ہر وہ فکر اور طرزِ عمل جسے فطری، ابدی، آفاقی اور جامد تصور کرلیا گیا تھا مشکوک ہوگیا۔ مابعد جدیدیت کے مفکرین اور فن کاروں کے لیے یہ دہائی فکری تفسیر و تفہیم اور نئی نظریہ سازی کا اہم دور تھا۔ کچھ بھی پردۂ اسرار میں نہیں رہ گیا۔ سب کچھ مابعد الطبیعیات کی دُھند سے نکل کر عیاں ہوگیا۔ Demystify ہوگیا۔ ژاک لاکاں، ژاں فرانسواں لیوتار، مشل فوکو، ژاک دریدا، جولیا کرستیوا، ژاک بوزریلار اور پال دی مان وغیرہ کی ابتدائی اہم تحریریں اسی دور میں منظرِ عام پر آئیں۔ ان کی تحریروں سے جو فکری اور لسانی تبدیلی آئی اس نے ادب اور تنقید کے مفروضات کو یکسر بدل دیا۔ لبرل انسان پرستی، اخلاقی اقدار اور کلچر جن پر میتھیو آرنلڈ اور ایف آر لیوس کے نظریہ تنقید کی اساس قائم تھی، متروک کی مہر ثبت ہوگئی۔ مارکسیت، وجودیت اور جدیدیت کے بجائے لسانیات، پس ساختیات اور علم نشانیات علامات (Semiotics/Semiology) اور لسانیات اکادمک Inthing ہوگئی۔

حالانکہ حال کی بیشتر دوسری فکری اور فنی تحریروں کی طرح مابعد جدیدیت بھی فرانس نژاد ہے لیکن اس کا اثر یورپ بالخصوص امریکہ پر زیادہ پڑا ہے۔ گزشتہ چند برسوں سے ہماری ادبی فکر پر بھی اس کی دستک سنائی دینے لگی ہے۔ حالانکہ یورپ اور امریکہ میں اب یہ لوٹتے قدموں کی مدھم ہوتی چاپ بنتی جا رہی ہے۔ ہندی ادب میں بھی اب اس کی چرچا بہت کم ہو گئی ہے۔

روشن خیال بیدار ذہنوں کے لیے یہ ایک لحۂ فکریہ ہے کیوں کہ مابعد جدیدیت کا تذکرہ ادب اور فن کے دائرے سے باہر نکل کر پوری تہذیب پر محیط ہو چکا ہے اور اس کے حوالے سے علم، فن اور زندگی کے ہر شعبے سے متعلق متعدد کتابیں اور رسائل و جرائد میں تحریریں شائع ہو چکی ہیں لہٰذا اس کے تنقیدی محاسبے کی اشد ضرورت ہے اور اس کے مثبت پہلوؤں اور منفی رویوں دونوں پر سنجیدہ غور و فکر کی ضرورت ہے۔

قرونِ وسطیٰ کے بعد نشاۃ ثانیہ کا جو دور شروع ہوا اور سترہویں صدی کے اواخر اور آٹھویں صدی میں روشن خیالی کی جو لہر چلی اس کے بعد شاید ہی کوئی ایسا دور ہو جس کا خاتمہ اس ہنگامہ خیز فکری اور تہذیبی تنوع اور تغیر میں ہو رہا ہو۔ مابعد جدیدیت موجودہ انسانی صورتِ حال پر ایک اہم مباحثہ بن چکی ہے جس کی تصدیق فنِ تعمیر کی اس دستاویز سے بخوبی ہوتی ہے جسے پولش یونین سولی ڈیرٹی (Solidarity) نے شائع کیا تھا۔ اس دستاویز میں جدید شہروں کی تعمیر اور تہذیب کو نوکر شاہی اور مطلق العنانیت کی باہمی سازش کا 'عطیہ' قرار دیا ہے۔ دستاویز میں کہا گیا ہے کہ موجودہ شہروں کا تہذیبی زوال فنِ تعمیر کے تاریخی تسلسل کو منقطع کرنے کی عظیم غلطی کا منطقی نتیجہ ہے۔ سولی ڈیرٹی اس غلطی کو درست کرنا چاہتی ہے جو اس آمریت پرست نوکر شاہی کے اعمال کے باعث ظہور پذیر ہوئی ہے جو یہ کہتی ہے کہ ابتدائی لاشعور (مابعد جدیدیت) کی عظیم تحریک ایک عارضی فیشن ہے۔[13]

علوم اور فنون کی حد بندیاں مٹ رہی ہیں۔ یہ اکادمک حد بندیاں نہ صرف من مانی ہیں بلکہ علم اور معاشرے کی نشو و نما کے لیے خطرناک بھی ہیں۔ اسی باعث دو یا زائد علوم مل کر نئے نئے شعبوں کو جنم دے رہے ہیں۔ معاشیات فلسفے میں دخل دے رہی ہے، فلسفہ ادبی تنقید میں، سماجیات جغرافیہ کی حدوں کو پار کر رہی ہے اور لاشعور سیاست کے سیاہ خانے میں ٹامک ٹوئیاں مارنے لگا ہے۔ فلم، فن، فوٹوگرافی، فکشن، فیشن، کومکس، کمپیوٹر، مذہب، موسیقی، مصوری، مجسمہ سازی، موڈلنگ، میڈیا، تھیٹر، تعمیر، ادب، اطلاعاتی سسٹم، الیکٹرانک، کمیونی کیشن، اشتہار،

لباس، لسانیات — غرض کہ ہر فنی اور جمالیاتی اظہار، زندگی کا ہر گوشہ اور معاشرے کی ہر شے، فکر کا ہر اسکول ایک دوسرے سے گلے مل رہا ہے۔ نظم نثری ہو رہی ہے اور نثر شاعرانہ۔ ادبی تحریریں، تاریخ نگاری اور تاریخ فکشن کا فارم قرار دی جا رہی ہے۔ شاید اسی لیے کچھ لوگوں کو سرحدوں کو پار کرنے کی یہ کوششیں غیر قانونی گھس پیٹھ اور دانشوری کی دہشت نظر آتی ہے۔ لیکن دریت کے اس عمل نے علم کے کسی شعبے کو بھی اس کی پیدائشی اصلی شکل میں نہیں رہنے دیا۔

مابعد جدیدیت سے کیا مراد ہے؟ کیا مابعد جدیدیت ایک ذہنی کیفیت ہے؟ ایک رجحان، ایک تحریک؟ یا ایک نظریہ؟ کیا یہ محض ایک منفی رویہ ہے جو جدیدیت کے خلاف اُبھر کر سامنے آیا ہے اور اس کے تمام اثاثے، فکر، فن، فلسفہ، نظریہ، نظام، ادب، ذات، تہذیب اور اقدار کو تہس نہس کر رہی ہے۔ ''مابعد جدیدیت سماجی اور تاریخی نظریہ کی تمام کلی صورتوں کو رد کرتی ہے۔ استدلال کے غائیاتی طریقۂ کار کو رد کرتی ہے مستقبل کی یوٹوپین خیال آرائی کو رد کرتی ہے۔''[14] کیا مابعد جدیدیت 'رویت' کے عمل کے بعد جمالیات کے کسی نئے نظریہ کی تعمیر کرتی ہے یا یہ محض علامات کا عیارانہ عظیم الشان تماشہ ہے۔[15] جو کچھ بھی ہو۔ اس میں شک نہیں کہ مابعد جدیدیت، مابعد الطبعیات، تاریخ کے مروّجہ تصورات اور عقلیت کے خلاف ایسی طرزِ فکر ہے جس سے عصرِ حاضر کی فکر اور تہذیب متاثر ہوتی ہے۔ اب تمام مفروضات کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھا جانے لگا ہے۔ کیوں کہ ان مفروضات کے پیچھے ''سفید فام، مرد غالب شاونیت، یورپ مرکوز، اشرافیہ کی سوچ'' ہے۔ لہٰذا وہ تمام تصورات اور کلچرز جو اس سوچ پر مبنی ہیں، ایک خول میں بند ہو کر رہ گئے ہیں۔ سوچ کی اس حبس گاہ سے نکلنے کی ضرورت ہے۔ اس کی حدوں سے تجاوز کرنے کی ضرورت ہے۔ حدیں چاہے زبان کی ہوں یا ذات کی۔ موضوع، مذہب، معاشرے یا ریاست کی، اشرافیہ تہذیب کی یا پاپولر کلچر کی سب من مانی، فرضی لایعنی اور گمراہ کن ہیں۔ کیونکہ تاریخ کے تار و پود بکھرے ہوئے ہیں اور زندگی کے حاشیے پر ہیں۔ اس لیے ہمیں مرکز سے محیط کی جانب رخ کرنے کی ضرورت ہے کیونکہ کوئی متعین یا جامد مرکز نہیں۔ لہٰذا لامرکزیت ایک اہم فکری اور تہذیبی انقلاب ہے۔ ادب کا کوئی عظیم بیانیہ (Meta Narrartive) نہیں۔ الفاظ من مانے طور پر غلط معنی میں مستعمل ہو رہے ہیں اور قارئین غلط قرأت کا شکار بنائے جا رہے ہیں۔ اس غلط بیانی اور غلط معانی سے بچنے کے لیے الفاظ کو بدلنے کی ضرورت ہے۔ پرانے الفاظ کو نئے معنی اور نئے معنی کے لیے نئے الفاظ کی اختراع کی ضرورت ہے۔ مثال کے طور پر

کجروی کے بجائے دیگر پن (otherness) کہنا زیادہ صحیح ہے۔ گھریلو ملازم کے لیے گھریلو مددگار، عصمت فروشی کے بجائے کمرشیل جنسی سروس، معذور یعنی Disabled کے بجائے Differently Abled حقیقت، معنی اور لفظ کے صحیح رشتے کی عکاسی کرتے ہیں جاپانی فوجی سپاہیوں کی جنسی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے جن بالغ اور نابالغ لڑکیوں کو کسبی بنا دیا گیا انھیں Comfort Woman کا نام دیا گیا تھا۔

الفاظ اور اصطلاحات کے پیچھے پوشیدہ سوچ کی ساخت شکنی ہی جدید دور کی نمائندگی کرنے والی معنی خیزی فراہم کرسکتی ہے۔ان کے نظریات کے تحت انسان کا موضوع اور آفاقی تصور مشکوک ہوجاتا ہے۔ مابعد جدیدیت، اثباتیت، انسان پرستی، صداقت، حقیقت، آفاقیت، انسانی فطرت اور فطری جنسی اعمال، عقلیت اور مابعد الطبیعیات کی نفی کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ کوئی بھی، کچھ بھی مستند نہیں اور نہ ہی مابعد جدیدیت کی یلغار سے محفوظ ہے۔ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ انسانی تجربہ اپنی ماہیت میں نہ صرف نامکمل اور بکھرا ہوا ہے بلکہ مختلف اقدار اور اقتدار بھی بحران کا شکار ہو چکے ہیں۔ مابعد جدیدیت فن کی ادارہ بندی، میوزیم کاری اور اشرافیہ کے فنی تجربے کی ارفع تخلیقی نوعیت کے دعوے کے خلاف روزمرہ کی زندگی کے کثرتیاتی جمالیاتی عمل کو ترجیح دیتی ہے۔اسی لیے شاید اس پر یہ الزام عائد کیا جاتا ہے کہ یہ اعلیٰ فن پارے اور 'بازاری حسن' میں کوئی فرق روا نہیں رکھتی۔

تہذیبی مابعد جدیدیت کی رُو سے جن عناصر کو انسانی تجربے کے لیے مستقل طور پر لازمی قرار دیا جاتا ہے وہ زندگی اور معاشرے کے فطری حقائق نہیں بلکہ سماجی ساختیں ہیں۔ جو مسلسل بدلتی رہتی ہیں جس کے باعث انسانی فطرت کو بھی ردِ فطرت کے عمل سے گزرنا پڑ رہا ہے۔ جب انسان کے مختلف اعضا ایک جسم سے دوسرے میں منتقل کیے جا رہے ہیں اور اس کے جسم کے اندر مشینی اور الیکٹرانک آلات فٹ کیے جا رہے ہیں تو ازلی اور مستند انسانی فطرت کی کیا تقدیس رہ جاتی ہے۔کیا Cyborgs اور Neuromancer ازلی فطرت سے عاری پوسٹ۔ پوسٹ ماڈرن انسان ہوں گے۔ [16]Denatured man کی ممکنہ آمد ذات، داخلیت اور موضوعیت پر ازسرِ نو غور کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ذات، داخلیت اور موضوعیت جدیدیت کے کلیدی الفاظ رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت ان الفاظ کے پیچھے جھانک کر دیکھتی ہے کہ یہ کس معنی، مصلحت یا مفاد کی پردہ داری کرتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کی نظر میں انسان ان کا بوجھ برداشت کرنے کے اہل نہیں۔

ژاک لاکاں نے فرائیڈ کے نظریات کے خلاف اپنی رائے پیش کرتے ہوئے کہا ہے کہ فرائیڈ کی فکر شعوری طور پر فن پارے میں ذاتی علامتوں کو شامل کر لیتی ہے۔ ''فکر اور مذاکرے کے ذہنی شیشہ گھر کے پیچھے کوئی اصلی ذات نہیں۔''[17] انسانی شعور ہی علم اور تمام اعمال کی پرکھ کا پیمانہ نہیں۔ اس طرح مابعد جدیدیت انسان کے مرکزی مقام کی نفی کرتی ہے۔ موضوع اور ذات کو جدیدیت اور فلسفے کے مرکز سے الگ کرنے کا رجحان مابعد جدیدیت میں بہت زیادہ نمایاں ہے حالاں کہ ژاک دریدا نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ وہ موضوع کو نابود نہیں کرتا بلکہ اُسے دوسرے الگ مقام پر لے جاتا ہے۔ پھر بھی موضوع کی معروضیت اور لامرکزیت پر اُس کا اصرار اہلِ فکر کے لیے ابھی تک پریشانی کا باعث بنے ہوئے ہیں۔ مارکسی نقاد فریڈرک جیمی سن کے خیال میں ''مارکسیت اور تمام کلی نظریات کی ناکامی اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ تجریدی فلسفیاتی تصورات جیسا کہ موضوع کی موت ہے جلد ہی حقیقی تاریخ میں بدل جاتے ہیں اور حقیقی موضوع کی حقیقی موت ہو جاتی ہے۔ تصورات موضوعات کی جگہ بے شک لے لیں۔ یعنی یہ خیال کہ الفاظ محض نشانات ہیں اور خارجی حقیقت سے ان کا کوئی رشتہ نہیں۔ ناقص سادہ لوح اور عصری دور کے لیے خطرناک ہے۔'' اسی لیے یہ بات تعجب خیز نہیں کہ موضوع کی موت کے بعد ادب کا موضوع اب 'لفظ' ہی ہے۔ مابعد جدیدیت نے زندگی اور کائنات کے اسرار و رموز سے تو پردہ اٹھا دیا لیکن 'لفظ' کو پراسرار بنا دیا:

سب سے سندر اور بھیانک بات بھی ہے
کہ شبد کا ارتھ ہی شبد ہے
یا کہ ہے—

(اشوک واجپئی)

مابعد جدیدیت انفرادیت موضوع اور شعور کے مواد کو بین الموضوعیت میں بدل دیتی ہے۔ تخلیق کے محرکات، تعلیم کی وحدت، خیال کا اچھوتا اور نیا پن، فنی اُپج، مستور معنی کی لامحدود وسعت سے موضوعی شعور اور تسلسل کا رشتہ اتنا گہرا اور پائندہ تصور کیا جاتا رہا ہے کہ مابعد جدیدیت اسے شک کی نظر سے دیکھتی ہے۔ مابعد جدیدیت کی نظر میں ادب اور فن کا کوئی مستقل منظر نامہ یا تناظر نہیں ہوتا بلکہ یہ بدستور بدلتا رہتا ہے۔ تمام وقوف، ادراک، افعال اور استدلال سماجی ماحول سے اگر متعین نہیں ہوتے تو اس کے ذریعہ ترتیب تو پاتے ہی ہیں۔ اس لیے زبان،

ادب، تہذیب اور انسان کے بارے میں کوئی ابدی، مستقل آفاقی تصور ممکن نہیں، جس کا اطلاق ہر قوم، نسل، فرقے یا علاقے پر کیا جاسکے۔ مابعد جدیدیت تاریخ اور سماجی تبدیلی کے غائیاتی نظریات اور تمام خیالات کو جن کا تعلق روشن خیالی کی عقلیت اور ترقی کے تصور سے ہے رد کرتی ہے۔ وہ صداقت کے مستقل پیمانوں، ذاتی تجربے کے اسناد اور اقدار کے اصلی جوہر کے تصورات کو تسلیم نہیں کرتی لیکن ہمیں اس امر کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ یہ سب اپنے معنی مختلف سماجی اور لسانی ساختوں سے حاصل کرتے ہیں۔ سماجی ساختوں اور محرکات سے فرد اُس عمل سے گزرتا ہے جسے تہذیبی عمل کہا جاتا ہے۔ رسموں اور رواجوں میں ہی فرد کے مقام آگہی اور اس کے تصورات کی پرورش ہوتی ہے۔ ذات خود مختار مملکت نہیں، کوئی غیر آباد یا نو دریافت جزیرہ نہیں بلکہ رشتوں، رواجوں اور مقامی علاقوں کے تانے بانے کے مخصوص ترسیلی سرکٹ میں اپنا وجود رکھتی ہے اور اپنی شناخت اور معنویت حاصل کرتی ہے۔ لہٰذا افتراق اور لامرکزیت ایسے بنیادی عناصر ہیں جن پر مابعد جدیدیت کی فکری ساخت مستحکم کی گئی ہے، لیکن ہمیں اس خطرے سے بھی آگاہ رہنا چاہیے کہ اگر ہم افتراق اور لامرکزیت کو اس کے منطقی نتیجے تک لے جائیں تو تمام انسانی اور سماجی روابط ختم ہو جائیں گے۔ خدا نے جب آدمؑ کی تنہائی کو ختم کیا تو اس کی زندگی میں حوا کی صورت میں 'افتراقی رشتے' کی نمو شروع ہوئی۔ لامرکزیت، مقامی تہذیبوں اور اکائیوں میں منتشر ہو کر دوسری تہذیبوں اور اکائیوں سے بھی اپنا رشتہ منقطع کر لیتی ہے اور بارہا ان کی تشدد آمیز جارحانہ مخالفت کرتی ہے۔ لاشریک شناخت اس اہم احساس کو ختم کر دیتی ہے جس کے بغیر انسان مستقبل میں مقامیت، قومیت اور گلوبل ازم کی مختلف سطحوں پر ہمہ وقت موجود نہیں رہ سکتا۔

جب ہم جانتے ہیں کہ خارجی، علاقائی/لسانیاتی اور تہذیبی عناصر ہمارے فکر و نظر کو ترتیب دیتے ہیں تو ادب میں کسی مطلق، کامل، حتمی اور کلی نظریہ کی کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی۔ جدیدیت عقلیت اور اس سے وابستہ کسی عظیم بیانیہ کی کلی نوعیت اور ان جعلی بنیاد پرستی کو جائز قرار نہیں دیا جاسکتا۔ آج ضرور مقامی بیانیوں کے عارضی فلسفے کی ہے جس پر کسی عمومی یا جامع اصول کا اطلاق نہیں ہوگا۔ کلیت نہ صرف ذہنی آمریت بلکہ جمالیاتی دہشت گردی کو بھی جنم دیتی ہے۔ حقیقت کا کوئی واحد بیانیہ یا پرکھ کا کوئی ایک پیمانہ نہیں ہوسکتا۔

کلیت، فن، فکر اور زندگی کے خلاف تشدد آمیز رویہ ہے۔ کلیت مارکسی مادی/ طبقاتی

نظریے کی ہو یا آفاقی انسان پرستی کی آفرائیڈین شعور اور لاشعور کی ادب، فلسفے اور تاریخ میں عظیم بیانیہ کا باعث بنتی ہے۔ یہ متضاد عناصر کو نہ صرف یک جا کرتی ہے بلکہ یکساں بھی بناتی ہے۔ اس طرح یک جائی اور یکسانیت مرکزی قوت اور اقتدار کے حصول کا باعث بنتے ہیں۔ جب کسی سماج میں اتنے سارے عقیدے، رواج، لوگ، فرقے، کلچر، لہجے، اظہار، پیرائے، پیکر، تصور، نظریئے اور طرز زندگی ہوں، جن میں تضادات بھی ہیں اور اختلافات بھی، جو ایک دوسرے کا سامنا کرتے ہیں، باہم ٹکراتے ہیں تو وہ اپنے تشخص کے تحفظ کے لیے کسی ایک ساخت میں مدغم ہونے کے خلاف مدافعت کرتے ہیں۔ لہٰذا تاریخ اور ترقی کے نام پر ان بے جوڑ سماجی ساختوں کو ایک اکائی میں منسلک کرنے کی تمام کوششیں بے سود ہیں۔ مابعد جدیدیت اقلیتی گروہوں کی خود مختاری اور شناخت کے لیے سائنس کو بھی چیلنج کرتی ہے کیونکہ سائنس اقدار میں غیر جانب داری کا دعویٰ کرتی ہے لہٰذا سائنس کی تنقید مابعد جدیدیت کا بنیادی مسئلہ بن جاتی ہے۔

انسانی تجربوں، خواہشوں، اُمیدوں، خوف اور تصورات کے بارے میں کوئی بھی عمل جو تاریخ اور مذاکرے کے دائرے سے باہر ہے ناکافی ہے۔ یہ طرز فکر ہیئت پرستی سے کسی حد تک مماثلت رکھتی ہے۔ ہیئت پرستوں کا اعتقاد ہے کہ تمام معنی متن کے مذاکرے میں ابدی طور موجود رہتے ہیں۔ معنی کی کوئی مستقل گارنٹی نہیں ہے۔ ایسے کسی علم کا امکان نہیں جو مستقل اور مستند صداقت کو تسلیم کرتا ہے۔ ذات اور موضوع انسان اور کائنات کی جس مثالی عکاسی اور تصور کو ابھی تک مستند سمجھا جاتا رہا ہے اسے جدید تاریخ اور مابعد جدیدیت کا ادب تسلیم نہیں کرتا مابعد جدیدیت کا ادب فن پارے کو جستجو اور نئے معنی کے تخلیقی انکشاف سے گزرنے کا موقع مہیا کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کا ادیب جو متن تحریر کرتا ہے یا فن کار جو فن پارہ تیار کرتا ہے وہ کسی پہلے سے طے شدہ اصول سے تشکیل نہیں ہوتے، اس لیے متن یا فن پارے کی پرکھ جانے پہچانے مقولوں اور اصولوں کے پیمانوں سے ممکن نہیں۔

آج جو ماضی ہمیں دستیاب ہے، متن ہے۔ ماضی کبھی حقیقی تھا لیکن اب وہ گم ہو چکا ہے یا اپنے مقام سے دور جا چکا ہے۔ یا کم از کم ہٹ چکا ہے۔ اُسے زبان کے حوالوں، اشاروں اور نشانات کے ذریعہ ہی بحال کیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا یہ دعویٰ کرنا کہ ماضی کی حقیقت کا مستند یا مکمل ادراک ممکن ہے، صحیح نہیں۔ مابعد جدیدیت اس بات سے انکار نہیں کرتی کہ ماضی (کبھی) موجود

تھا لیکن سوال یہ ہے کہ ہم آج بھی ماضی کی حقیقت کو کیسے جان سکتے ہیں۔ ماسوائے نشانات یا اُس کے متن سے یا اُن 'حقائق' سے جن کی ہم نے تعمیر کی ہے، جنھیں ہم نے معنی عطا کیے ہیں۔ لہٰذا مابعد جدیدیت کی رو سے تاریخ تک ہماری رسائی متن کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ اس کے دستاویز، شواہد اور چشم دید گواہ سب متن ہیں۔ یہاں تک کہ ماضی کے اداروں، اس کی سماجی ساختوں اور رواجوں کو سماجی متن کے روپ میں ہی دیکھا جانا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت کا یہ رجحان پس ساختیات سے کافی متاثر ہے۔

کیا مابعد جدیدیت نے تاریخ کو ایک متروک علم قرار دے دیا ہے یا کسی جنک یارڈ میں دفن کر دیا ہے۔ تاریخ کو متروک قرار نہیں دیا گیا اور نہ ہی فراموش کیا گیا ہے بلکہ لسانی تصور کے طور پر اس کی ازسرِ نو فکر کی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت پھر سے فکر کیے گئے— ماضی کی جانب واپس قدم ہے۔ وہ یہ دیکھنا چاہتی ہے کہ کیا ماضی کے تجربے میں ایسا کچھ ہے جو قابلِ قدر ہے۔ گزشتہ کئی برسوں کی جبری فراموشی کے بعد تہذیب اور تاریخ میں عوامی دلچسپی کا فروغ ہوا ہے۔ فکری تجربے اور کمپیوٹر کے کلچر میں بظاہر جو تضاد نظر آتا ہے اُس کے پس منظر میں ماضی کی بازیابی مابعد جدیدیت کا اہم مسئلہ بن گیا ہے۔ لہٰذا اسے نوسٹلجیا قرار دینا صحیح نہیں۔ اگر نوسٹلجیا ماضی کی مثالی تصویر یا باغ عدن کی بازیابی ہے تو مابعد جدیدیت تاریخ کی دوبارہ کی گئی فکر ہے۔ مابعد جدیدیت ماضی کو حال سے اور حال کو ماضی سے تنقیدی طور پر روبرو کرتی ہے اور اس طرح ماضی کی حالیہ موجودگی یا ماضی کے حال کا مسئلہ مابعد جدیدیت کا اہم سروکار بن جاتا ہے۔

مشل فوکو کے خیال میں تاریخ اب ایسی جگہ نہیں، جہاں صداقت کو دیکھا جاسکتا ہے۔ اس طرح مابعد جدیدیت تاریخی حوالے میں انقطاع اور مقامیت کے عناصر شامل کر کے مستقیم وقتیت کے تسلسل میں ماخذ کی تلاش کے عمل کو مشکوک بنا دیتی ہے۔ جب صداقت کے روایتی تصور کو رد کیا جاتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ صداقت کو ایک تاثر کے روپ میں پیش کیا جا رہا ہے۔ سوال یہ نہیں کہ تاریخی حقائق کیا ہیں بلکہ یہ ہے کہ ان حقائق کو کیسے بیان کیا گیا ہے یا کیا جاتا ہے۔ اس سے سب کچھ فرق ہو جاتا ہے۔ یہی باعث ہے کہ آج تاریخ یا ادب کو تاریخ کے فلسفہ یا ادبی نظریہ سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن مابعد جدیدیت کے مفسرین اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جس تاریخ کی حقیقتیں اور تفسیریں پانچ دس برسوں میں بدل جاتی ہیں، تاریخ نہیں ہوسکتی— فریڈرک جیمی سن تے تاریخ کی اساسیت پر زور دیتے ہوئے اسے بعد کی سرمایہ پرستی

کے غالب عنصر کی حیثیت سے تاریخ کے عصری تصور میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن اس کوشش کے باوجود وہ تاریخ کے مابعد جدید نظریے کو قبول نہیں کرتا۔ اس کی رائے میں، مابعد جدیدیت میں ماضی کو پہلے ایک حوالے کے طور پر اور پھر قوسین میں پیش کیا گیا۔ ماضی کو پہلے پیچھے دھکیل دیا گیا۔ یہاں تک کہ فراموش کر دیا گیا اور بعد میں بالکل ختم کر دیا گیا۔ اب ہمارے سامنے ماسوائے متن محض کے کچھ نہیں رہ گیا۔

لاکھوں برسوں سے انسان اس کرۂ زمین پر ج۔ انی اور ذہنی سطح پر پرورش پا رہا ہے۔ اس لامتناہی عرصے کے انسانی تجربے کے مکمل دائرے کا احاطہ محض 'حال' میں ممکن نہیں۔ جب تک کہ ہم ماضی کو حال میں ٹیلی اسکوپ نہ کریں۔ یعنی جب تک تمام اعمال اور رشتوں کو اس میں شامل نہ کریں۔ تاریخ حقائق کی نہیں علامتوں کی آماجگاہ بنی رہے گی۔ دراصل مابعد جدیدیت ماضی اور تاریخ سے متعلق بارہا متضاد نظریات پیش کرتی ہے۔ ضروری نہیں تو سٹلجیا ماضی کی جانب جذباتی یا رومانی واپسی کا سفر ہو بلکہ حال میں جو موجود نہیں اس کی آگہی حاصل کرنے کا ذریعہ بھی ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ جیسا کہ قرۃ العین حیدر، شنکر پلے، شورام کارنت، تاراشنکر بندوپادھیائے کے ناول ہیں۔ ''واپسی کا سفر'' ماضی کی احیا پرستی نہیں بلکہ سماجی اور تاریخی حوالوں کی بازیافت اور Reauctualization ہے۔ ان ادیبوں کی تحریروں سے یہ بات بخوبی واضح ہو جاتی ہے۔ ماضی جس کی حال میں موجودگی کا ہم دعویٰ کرتے ہیں۔ متن میں محفوظ کوئی گم شدہ نشان نہیں جس کی بازیابی کی جاسکے۔ بقول ڈبلیو۔ ایچ۔ آڈن ''انسان تاریخ ساز مخلوق ہے جو نہ تو اپنے ماضی کو دہرا سکتا ہے اور نہ ہی پیچھے چھوڑ سکتا ہے۔'' اشتہار، صارفیت اور میڈیا کے اس دور میں مستقبل اور ماضی کو حال میں سمیٹنے کی کوشش انسان کی اسی تاریخ سازی یا بازیابی کے عمل کی نشان دہی کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے مفسرین جس مستقبل نگاری کا ذکر کرتے ہیں کیا وہ تاریخی حوالوں کی بازیابی کے عمل کے بغیر ممکن نہیں۔

جب مروجہ تنقیدی نظریات عہدِ حاضر کی تخلیقات کی قدر و قیمت متعین کرنے میں ناکافی یا ناکام ثابت ہو رہے ہیں اور نئے نظریات کی تلاش ہنوز جاری ہے تو مابعد جدیدیت نت نئے بھیس بدل بدل کر روپ بہروپ دکھا رہی ہے۔ مابعد جدیدیت جس نظریاتی طریقۂ کار کو عمل میں لاتی ہے وہ خود ہی یکسانیت اور مرکزیت کو مستحکم کر رہا ہے۔ اس تھیوری کی رو سے ہر پیکر اور اظہار متن ہے۔ متن سے باہر یا پرے کسی شے یا تصور کا وجود نہیں۔ شاید اسی لیے کہا گیا ہے کہ

ردِ یدِن تنقید کے لیے ردِ یدِن تحریر کی ضرورت ہے، لیکن تخلیقی قوت اتنی ذی روح ثابت ہوتی ہے کہ وہ کسی مرکزی تنقیدی نظریہ کے طابع نہیں رہ سکتی۔

ہم بڑے ہی عجیب دور سے گزر رہے ہیں۔ جن لوگوں کے پاس جدید ٹکنالوجی، اداروں کی اجارہ داری، مہلک اسلحہ کا لامحدود خزانہ، علم، دولت، ملٹی میڈیا ہے۔ اقتدار کے مالک بھی وہی ہیں۔ دراصل یہ ایک ہی مرکزی قوت کی مختلف منسلک اکائیاں ہیں— تشدد آمیز معاشرہ، صارفی اساس سماج، اشتہاری معیشت، سفاک سیاست، مذہبی بنیاد پرستی اور عصبیت، دہشت گردی، مصلحت پسند دانشوری، مرکب میڈیا امیجز، ایم۔ ٹی وی کی شہوت انگیز شبیہیں، کلچرل کارنیوال اور نظر فریب تماشے جس لذت پرست پاپولر کلچر اور ثقافتی کثافت کی پرورش کر رہے ہیں۔ اس میں متن کی خود مختار مملکت مستحکم کرنے پر اصرار تخلیقی محرکات اور جمالیاتی ادار کی نفی کرنے کے عمل کے مترادف ہے۔ کسی بھی نظریۂ ادب کو معاشرے، ماحول اور کلچر سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔

مضمون کے آغاز میں مابعد جدیدیت کی نظریاتی پرورش میں ساٹھ کی دہائی کی انحراف کی لہر اور 1968 میں پیرس کے طلباء کی بغاوت کا ذکر کیا گیا ہے لیکن Irony یہ ہے کہ اسی دہائی میں جب پس ساختیات اور ردِ تشکیل کے مفسرین کی تحریریں منظر عام پر آئیں تو 1968 میں رولاں بارتھ نے مصنف کی موت کا اعلان کر دیا۔ یاد رہے کہ پیرس کے نوجوانوں کا نعرہ تھا۔ ''تخیل کو قوت حاصل ہو۔ تخیل قوت ہے۔'' (آخر Irony تو مابعد جدیدیت کی زندگی ہے)۔ اس ضمن میں ایک مضمون کا اولین پیراگراف ملاحظہ ہو:

> ''جب 1968 میں پیرس کے طلباء سڑکوں پر آگئے تو ساختیاتی بشریات کے استادِ اعلیٰ کلاد لیوی اسٹراس نے دہشت زدہ ہو کر کہا: ''اگر وہ (طلباء) کتب خانوں تک پہنچ گئے تو کیا ہوگا؟'' اسی برس رولاں بارتھ (جو سڑک پر لڑنے والا شخص نہیں) کی تحریر 'مصنف کی موت' شائع ہوئی اور اس نے ایک شیلف کو بھی اِدھر اُدھر سرکائے بغیر کتب خانوں کی بنیادیں ہلا دیں۔''18

کیا مابعد جدیدیت ہمیں اُن عناصر اور تصورات سے نجات دلا سکتی ہے جو فکری فشار، تہذیبی تخریب اور دانشوری میں انتشار کا باعث بن رہے ہیں اور ہمیں ایک طرح کی عدمیت (Nihilism) کی جانب لے جا رہے ہیں جسے نطشے اور ہائیڈگر نے انسان کی مشیت قرار دیا ہے

اور یہ بات قابلِ غور ہے کہ ان دونوں مفکرین کی تحریروں سے مابعد جدیدیت اور تاسیت نے اپنے اپنے طور پر اثر قبول کیا ہے۔ادب اور جمالیات میں عقل پرستی اور موضوعیت سے مفر ممکن نہیں۔لبرل انسان پرستی کوئی متروک، مہلک، فالتو، گزرے ہوئے زمانے کا آوٹ آف ڈیٹ تصور نہیں بلکہ کلچر کی ازسرِ نو تشکیل کے لیے ازحد لازمی ہے۔سوال یہ ہے کہ ادب اور ادیب کی موت کے بار بار مشتہر کیے گئے اعلان کے بعد ادب، جمالیات اور کلچرل ازسرِ نو ریڈیکل تشکیل کی مساعی میں مابعد جدیدیت کون سا راستہ اختیار کرے گی؟

''میں کل تک راستہ دکھا رہا تھا
یہ کہہ کر کہ
ساودھان! یہ راستہ اُجینی کو جاتا ہے
میں آج بھی راستہ دکھا رہا ہوں
یہ کہہ کر کہ
ساودھان! یہ راستہ اُجینی کو نہیں جاتا۔''

(شری کانت ورما)

O

(ادب کی آبرو: دیویندر اِسر، سن اشاعت 1996، ناشر: مصنف)

1. The Return of Grnad Theory in the Human Sciences - Quentin Skinner, 1985,
2. The Postmodern Explained to Children, Jean-Francois Lyotard, 1992.
3. The Postmodern Condition - A Report on Knowledge - Jean-Francois Lyotard, 1984.
4. The Dismemberment of Orpheus : Towards a Post-modern Literature - Ihab Hasan- 1976.
5. The Decline of the West (2 Vols.) Oswald Spengler, 1992-1923
6. Powershift : Knowledge, Wealth and Violence at the Edge of

the 21st Century-Alvin Toffler, 1990.

7. The End of History and the Last Man-Francis Fukuyama, 1992.
8. Horizons of Assent: Modernism, Post-modernism and the Ironic Imagination- Alam Wilde, 1981.
9. Back of the Future-Philip Cooke, 1990.
10. Writing the Future- David Wood, 1990.
11. The Archaeology of Knowledge- Michel Foucault, 1969 (English translation 1972).
12. The Interior Landscape- Marshall McLuhan, 1969.
13. Postmodernism : The Architecture of the Post Industrial Society, Paolo Porteghesi, 1983.
14. Postmodernism and the Other Side- Dick Hebdige.
15. "What is postmodern scene" Baudrillard's excremental culture: or a final home coming to a technoscope where 'a body without organs', (Artaud): a 'negative space' (Rosalind Krauss): a 'pure implosion' (Lyotard); a 'looking away' (Barthes) or an 'aleatory mechanism' (Serres) is now first nature and thus the terrain of a new political refusal". Arthur Kroker and David Cooke, 198.
16. Manifesto for Cyborges- Donna Haraway, 1985, Neuromancer-William Gibson, 1984 (Science Fiction)
17. Language of the Self, Jacques Lacan, 1956 (1973)
18. Nicolas Tredell in "Issues in Contemporary Critical Theory', Peter Barry (ed.), 1987.

مابعد جدیدیت

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی افراتفری کی دہائی تھی۔ یہ نشاۃ نو کا آغاز تھا۔ کچھ لوگ اسے فوق جدیدیت (High Modernism) کی وسعت گھتے تھے۔ ان کے مطابق عصری جدیدیت، جو ہمارے چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے کسی نئی فوق جدیدیت کے فاتحانہ ظہور نو کا پیش خیمہ ہے:

> (The contemporary modernism all around us may be seen as the promise of the return and the reinvention, the triumphant re appearance of some new high modernism.) [1]

دوسروں کا خیال تھا کہ یہ ماقبل جدیدیت سے فیصلہ کن انحراف تھا۔ بالکل اس طرح جیسے ابتدائی جدیدیت نے وکٹورین دور کی خاندانی زندگی کی روایت اور کفر پر وجود کے انحصار کے نظریے سے رشتہ توڑا تھا۔ فکر خیال اور وجود (Cogito) وکٹورین دور کا حوالہ جاتی نقطہ تھا، ایک طرح کا جہاز کا لنگر، یہ وہ نقطہ تفوق تھا جہاں عقل اول (Logos) اور کلام ارفع سمجھے جاتے تھے اور حصول مسرت کی جبلت اور تحریر (Eros and writing) کو ادنیٰ مقام پر رکھا جاتا تھا۔ نطشے نے وجود کے ضامن خیال (cogito) کو جو مطلق اور ماورائی مدلول سمجھا جاتا تھا، اپنے مشہور قول سے لامرکز کر دیا۔

''خدا وفات پا چکا ہے۔'' [2]

اس کے بجائے ایک نیا وجود آگے لایا گیا، ایک فوق البشر (Super man) کا موضوعی وجود، جس میں حصول اقتدار کا عزم بالجزم (Will to power) مرتکز کر دیا گیا۔ یہ خود ادعائی (Self affirming) اور خود جنمی (Self creating) فرد، سماجی بندھن سے الگ ہو کر، اب (بقول نطشے) گروہی فلسفے کے ماتحت نہیں رہا، بلکہ اولمپیا جیسی بلندیوں پر یکہ و تنہا قوی وجود بن گیا۔ بیسویں صدی کے وجودی فلسفے نے انسانی وجود کے یکہ و تنہا ہونے کے نظریے کو اپنایا۔ جدیدیت نے بھی اس وجود کو نمایاں کیا۔

خدا کے نقش ثانی کے طور پر نہیں، بلکہ انفرادی ایغو کے طور پر۔

اس طرح جدیدیت 'میں سوچتا ہوں اس لیے کہ میں ہوں' کے نظریے کے خلاف ایک جنگ تھی، کیونکہ یہ نظریہ اب تک مرکز تھا، وجود کا بنیادی حوالہ اور لنگر اس کے بجائے جدیدیت نے انسان کو سچائی اور طاقت کے تمنائی کے طور پر دیکھا۔ نتیجتاً ہیومنزم کے ورثہ سے لگاؤ پیش پیش رہا۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے میں ایک طرف مارکسی نظریات پھیلے تو دوسری طرف سرمایہ داری کی بحث زوروں پر تھی۔ مارکسی نظریہ نے سرمایہ داریت فرد کی خودمختاری، آزادی اور خودانحصاری کو فوقیت نہیں دی بلکہ اس کو پرولتاری کے حکم کے تابع کردیا۔ اس کے برعکس انسان کو سرمایہ داری کی اتھری اوپری سطح سے تحفظ دینے کے لیے اس نے خود کو ہیومنزم سے منسلک کیا۔ دوسرے نظریات اور تحریکوں میں انسان کی خودمختاری کو اہمیت دی جانے لگی۔ یہاں تک کہ متن کی خودمختاری ایک لفظی ہیئت کے طور پر جو 'نئی تنقید' کے داعیوں کی تھیوری تھی اسی موقف کا نتیجہ تھی۔ فرائڈ کا بھی خیال تھا کہ ایغو کو چاہیے کہ وہ اڈ کو زیر کرلے۔ اس لیے مطلقیت اور خودمختاری جدیدیت کی خصوصیات تھیں۔ دوسری طرف نسائیت پسندوں کا خیال تھا کہ یہ خصوصیات مردوں کی پہچان کے طور پر پیش کی جاتی ہیں۔

اس کے باوجود نسائیت پسندوں نے جدیدیت کی خصوصیات میں انانیت، خودمختاری اور معروضیت کو تسلیم کیا۔ پیٹریشیا واخ نے کہا ہے کہ اس کے دور کے بہت سے جمالیاتی مینی فیسٹو اور تنقیدی جائزوں نے عدم تشخص، خودانحصاری اور معروضیت کو جامع اور اہم عنصر بنا دیا اور خارجی عناصر سے ہم رشتہ کردیا (Objective Correlative) [4] بہرکیف، سماجی طور پر تنہا آرٹسٹ کو شعور کا سہارا مل گیا تھا اور اس کی منطقیت اور خودمختاری کو تسلیم کرلیا گیا تھا لیکن اسے ہیومنزم کی ردتشکیل سے نہیں روکا جاسکا، جو اس زمانے میں ظہور پذیر ہورہا تھا۔ مثال کے طور پر سپنگلر ٹوائن بی اور سروکن نے ایک کشفی (Apocalyptical) موف اختیار کیا تھا، جس میں مغربی تہذیب کے خاتمے کی پیش گوئی تھی۔ اسی طرح ہائیڈگر کی انسانی جوہر کے خلاف تھیوری (Anti humanism) نے انسان کے تصور کو ایغو کا علامتی اظہار کہہ کر دھندلا کرنا شروع کیا تھا، اس طرح کہ انسان اشیا کے درمیان ایک ہے۔ ساختیات نے بھی یہی کیا اور آخرکار مصنف/ خالق کی موت کا اعلان کردیا۔ ایک طرح کی غیرمنطقیت، تشویش اور بے سہارگی کا احساس فضا میں محسوس کیا جاسکتا تھا، لیکن ابھی دھماکا نہیں ہوا تھا۔

چھٹی دہائی میں جینیاتی (Genetic) کوڈ توڑا گیا تو زندگی کے بہت سے اشکال نیچے نظر

آ ئے۔ ساختیات میں متن کی ساخت بنانے میں شعریات فعال نظر آئی۔ اس دہائی میں صرف سیاسی ہی نہیں بلکہ اقتصادی، سماجی اور نسلی میدانوں میں بہت سے واقعات ہوئے۔ طلبا کی نئی بازو کی جماعت، شہری حقوق کی تحریک، کالی سیاست، اقلیتوں کی آواز، نئی آزادی کی تحریک، نوآبادیاتی نظام کا خاتمہ اور انتشار، ان سب سے مل کر ایک ساخت بنائی جس میں خطوط ہمیشہ مرتعش اور پرتشدد رہے، لیکن جونئی عالمی ساخت ظہور پذیر ہو رہی تھی، وہ ابھی ژولیدگی اور بھول بھلیوں میں تبدیل نہیں ہوئی تھی۔ یہ فوق جدیدیت کے دن تھے اور مابعد جدیدیت کا آغاز تھا۔ چھٹی دہائی کے آخری ایام میں، مابعد جدیدیت کا پہلا حملہ ردتشکیل (Deconstruction) کی تھیوری کی شکل میں ہوا۔ اس تھیوری کا موجد دریدا تھا، اس وقت سے ایسی تبدیلیاں ہونے لگیں، جنھیں مابعد جدیدیت کی ابتدا کہا جاسکتا ہے۔ 'نئی تنقید' متن کو انفرادی اور خودمختار سمجھتی تھی۔ درحقیقت یہ ذاتی انا (Individual ego) کا تناظر تھا۔ ساختیاتیوں کا موقف تھا کہ نئی تنقید نے متن کی خودمختاری کا جو نظریہ دیا، وہ محض متن کی اوپری سطح سے متعلق تھا۔ سطح کے نیچے ایک ساخت ہوتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ ساختی جوہر ہوتا ہے، جو رشتوں کے جال کی شکل میں ہوتا ہے، جس سے ہمیشہ معنی ابھرتے رہتے ہیں۔ ساختیاتیوں نے نہ تو متن کی خودمختاری پر زور دیا، نہ مصنف کے کردار پر، اور اسی طرح نہ معنی پر بلکہ شعریات کی گہری سطح اور ساختنی کے عمل پر۔ ردتشکیل نے نہ صرف موضوع یا فاعل (Subject) کو صفحۂ ہستی سے مٹا دیا بلکہ ساخت کو بھی، اور اس کی جگہ ایک بھول بھلیوں کا نظریہ پیش کیا، ایک ایسی دنیا کا جس میں کثرت سے بدنظمی اور نراجیت ہے۔ مابعد جدیدیت نے ردتشکیل کی روح کو اپنا لیا۔

جدیدیت کی اپنی منطق تھی۔ یہ نظریہ منظم آگہی اور انا (ego) کا علمبردار تھا۔ اعلیٰ جدیدیت بھی منظم آگہی کی جانب رجوع تھی، مگر اس کا زور ساخت اور ساختنی کے عمل پر تھا، نہ کہ مصنف کی انا (Ego) پر۔ مابعد جدیدیت نے انفرادی فاعل کو ختم کر دیا اور یہ نظریہ اپنایا کہ منظم آگہی ناممکن ہے۔ مابعد جدیدیت کے لیے انفرادی فاعل یا موضوع، ماضی کا حصہ بن گیا اور یہ انفرادی فاعل یا موضوع لامرکز اور منتشر ہو چکا تھا۔ انفرادی موضوع کے ساتھ ساتھ 'انسان مرکزیت' یا 'ہیومنزم' کا نظریہ بھی ختم ہو گیا۔ انسان مرکزیت کا موضوع یا انسانی فاعل جو ابھی تک تاریخ کے نمائندے کی حیثیت سے ایک محور کا کردار ادا کر رہا تھا اور اجتماعی طور پر زندگی کو بامعنی اور منطقی بنانے میں مشغول تھا، اس نے یکا یک اپنے کو مہملیت کی بھول بھلیوں میں بند پایا۔ سوچنے والے کو بھول

بھلیوں میں پھنسا ہوا پایا، جس میں معنویت ہمیشہ التباس پیدا کرتی رہی۔ معنی کو ہمیشہ دبایا جاتا رہا جو اب محض تاریخوں اور انتشار کا ناٹک نظر آنے لگا۔ درحقیقت معنی کا مہمل کھیل صرف سطح پر ہوتا رہا کیونکہ نیچے کی گہری سطح بالکل ختم ہو چکی تھی جو کچھ باقی تھا وہ ایک خالی لفافہ تھا۔

جدیدیت میں طنز و تضمین (Irony and Parody) کھیل کے اوزار تھے۔ مابعد جدیدیت میں کلبیت (Cynicism) کا آغاز ہوا، کیونکہ مابعد جدید دور کے علم برداروں کے لیے اب دنیا منطقی طور پر منظم ہم نوع (Homogeneous) اور مرتب نہیں رہی، بلکہ ایک ٹوٹے ہوئے شیشے کی طرح نظر آئی، جس کی کرچیاں سطح پر بکھری ہوئی ہوں۔ منطقی تھیوری کے لطف کی جگہ صرف سطح سے مس کرنے کے لطف نے لے لی۔ کلیت، مرکز اور حوالے کے خلاف مابعد جدیدیت کی جنگ نے نراجیت کو جنم دیا اور اس نراجیت نے مغربی دماغ میں اپنی آماجگاہ بنائی۔ جیمس نے جدیدیت کی اس کیفیت کو سرمایہ داری کے آخری ایام کے مرض شقاق دماغی (Schizophrenia) سے تعبیر کیا۔ اس تشخیص مرض پر تبصرہ کرتے ہوئے پیٹریشیا واخ نے کہا ہے:

> ''شقاق دماغی کو طبی اصطلاح میں خیال اور جذبات کے ٹکڑے ہونا کہا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت کے مرض شقاق دماغی کو مغربی فکری روایت کی ثنویت یا انیسویں صدی کے آخر میں ادبی اور فنی فضا میں مبالغہ آمیز نفاست دنیا سے بیزاری اور یاسیت (Fin-de-siecle) کے عناصر یا مسخ کی ہوئی تحریروں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جب نفس (Self) کی یوں تعریف کی جاتی تھی کہ یہ ایک توفقی منطقیت ہے، جس کو تقسیم کر دیا جاتا ہے، وہ یوں کہ یہ غیر منطقی جذباتیت ہوتی ہے۔ جو مونث ہوتی ہے اور اسے درحقیقت عورتوں کی جانب منسوب کیا جاتا ہے۔''[5]

دلچسپ نقطہ یہ ہے کہ مغربی دماغ، تخریب اور شقاق دماغی کا مظہر ہے جو، مابعد جدیدیت کے دور میں ظہور پذیر ہوا ہے اور جس نے مغربی ذہن کے تذبذب کو سطح پر اچھال دیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ مغربی آدمی ہمیشہ ثنویت میں فعال رہا ہے۔ ایک طرف تو وہ 'سوچنے والے وجود' (Cogito) سے منسلک رہا ہے، جس سے اس نے طاقت کے مرکز کی طہارت کی اور اسے پاکیزہ بنا دیا۔ اس کی تفوقیت پر مسکراتا رہا اور دوسری طرف اس نے اپنا رشتہ معروضی دنیا سے رکھا جو ہمیشہ تبدیل ہوتی رہتی اور غیر متوازن ہے۔ بیسویں صدی میں منطقیت کی چٹان جیسی بنیاد عمارت میں لگے ہوئے پتھروں کے بلاک کے ساتھ اس کے پیروں سے نیچے سرک گئی اور لنگر

ٹوٹ گیا۔ اور اس نے اپنے کو چاروں طرف سے ابھرتے ہوئے سمندر کے بیچ پھنسا ہوا پایا۔
اس طرح مابعد جدیدیت نے کلیٹ کے خلاف جنگ نہیں کی بلکہ یہ ترجیحات کے بدلنے کا نتیجہ تھا، جو وقوع پذیر ہوا تھا۔ مغربی دماغ اس طوفان کا مقابلہ نہیں کر سکتا تھا جو تمام اقدار کو ڈبو رہا تھا۔ کچھ عرصہ پہلے یہی صورت مشرق میں بھی تھی، لیکن صوفیانہ اور ویدانت کی فکری لہر نے سوچنے والے وجود (Gogito) کے ہمہ گیر اصولوں کو معلوم کرلیا اور خودی (Ego) کے مثبت کردار کو بھی۔ ایسے نہیں کہ وہ منتشر اور یکہ وتنہا وجود ہے بلکہ اس طرح کہ وہی کپڑے بننے کا تانا بانا ہے۔ صوفیوں کو معلوم تھا کہ اگر دھاگا پھینک دیا گیا تو کپڑے کا خاتمہ ہوجائے گا، کیونکہ کپڑا تو محض دھاگوں کی ایک شکل ہے۔ اصل چیز تو دھاگا ہے اور ذاتی انا اپنی تفوقیت میں، کپڑے میں ایک دھاگا ہے، لیکن انا کو اس کا علم نہیں۔ صوفیا اور ویدانتی فکر نے انفرادی ایگو کو یہ باور کرانا چاہا کہ اس کی اہمیت وہی ہے جو کپڑے میں دھاگے کی ہے۔
مشرق کے روحانی طور پر بیدار فرد کا نصب العین ''میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں'' (Cogito Urgo Sum) نہیں بلکہ 'انا الحق' ہے جس کا مطلب ہے ''میں ہوں جو ہوں'' (I am what I am) مغرب کی کش مکش یہ تھی کہ وہ اپنی گم شدہ اقدار پر اتنا توجہ کناں تھا کہ وہ یہ نہیں سمجھ سکا کہ اس نے حاصل کیا کیا ہے۔ 90 کی دہائی کے عقب سے بیسویں صدی کے چہرے پر ناسٹراڈیمس (Nostradamus) کی منحوس روح کے پر کے سیاہ سائے دکھائی دینے لگے۔ بیسویں صدی کا عام رویہ یہی تھا کہ دنیا تباہ ہوجائے گی، سوچنے والا وجود ختم ہوجائے گا، مصنف مرجائے گا اور فرد منتشر ہوجائے گا، تاریخ ختم ہوجائے گی سماج لامرکز ہوجائے گا۔ سنہ 60 اور اس کے بعد کا مغربی ذہن زیادہ سے زیادہ منحوس روح کے سائے میں آتا جارہا ہے۔ ہم لوگ جو مشرق کے رہنے والے ہیں، محسوس کرتے ہیں کہ دنیا کے ختم ہونے کا کشف اس بات کا نتیجہ ہے کہ مغربی ذہن نے پوری طرح اس تبدیلی کی اہمیت کو نہیں سمجھا، جو ساری دنیا میں آرہی ہے۔ درحقیقت ایک نئی ساخت ابھری ہے، جو کسی مرکز سے آشنا نہیں ہے۔ اصل میں یہ ڈھیلی بندھی ہوئی گانٹھ ہے، جس میں کہیں کہیں فاصلے بھی ہیں۔ اس کا سلسلہ قائم نہیں رہتا۔ اس طرح استواری/ نااستواری کا نمونہ سامنے آیا ہے۔ ایک جگہ میں نے اسے اردو غزل سے تشبیہ دی ہے، جس میں کئی الگ الگ شعر ہوتے ہیں، جن میں کوئی معنوی ربط نہیں ہوتا ہے پھر بھی یہ اشعار غزل کے قافیے اور ردیف کے آہنگ کے ذریعے ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں۔

دوسرے لفظوں میں غزل کے اشعار میں فاصلہ یا عدم استواری ہے اور یہ سمندر میں ایک کشتی کی طرح بہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ گلوبل ساخت کی شکل بالکل اسی طرح کی ہوتی ہے۔ مغربی ذہن، انتشار اور حشر کے تصور میں اس قدر الجھا ہوا ہے کہ اس کو زیریں آہنگ کے سمندر کا پتہ نہیں چلتا۔ بہ نظر غائر دیکھنے سے یہ شکل ظاہر ہو جاتی ہے۔ ٹی وی کے اسکرین سے شباہت ذہن میں آتی ہے۔ کوئی 2000 سال سے آئینے کے عکس کا ذکر فلسفہ میں ہوتا رہا ہے۔ یونانی فلسفہ کے مطابق دنیا ایک آئینہ ہے جس میں حقیقت کا عکس دکھائی دیتا ہے، لیکن جیسا کہ ہمیں معلوم ہے آئینہ صرف ایک متعین مقام اور اس کے حدود وحصار میں ہونے والے وقت ہیجان کو منعکس کرتا ہے۔ برخلاف اس کے ٹی وی اسکرین کچھ منعکس نہیں کرتا بلکہ عکس اور تصویر اندر سے خارج کرتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کی عمودی شکل کی طرح نہیں بلکہ استواری اور عدم استواری صورت میں، جس میں مناظر کا انتشار ہوتا ہے۔ پھر بھی ناظر، کہانی کی بنیادی زبان کو جو ٹکڑوں میں بولی جاتی ہے، پڑھ لیتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی اہمیت اس میں ہے کہ اس نے زبان کے سلسلہ وار اور بے سلسلہ نمونے کو بیسویں صدی کی بولی کے تناظر میں معنویت دی ہے، لیکن زبان کی روشنی میں بولی کو پڑھنے کے بجائے یہ شور و غوغا اور بھول بھلیوں میں بہہ گیا ہے۔ مشرقی ذہن اپنے وقت میں بھول بھلیوں سے نکلنے کا راستہ ڈھونڈنے میں کامیاب ہو گیا ہے، مغربی ذہن اب ایسا کیوں نہیں کر سکتا؟

حواشی

1. Frederick Jameson: The Politics of Theory.
   Ideological Positions in Postmodern Debate.
   Quoted from 'Modern Criticism and Theory by David Lodge (Longman, 1993)
2. (Cogito Ergo sum) I Think therefore I am, Rene Descart.
3. معاذاللہ
4. Patritia Waugh: Statements: Feminist Postmodernists and Unfinished issues in Modern Aesthetics from Modern literary Theory (Second edition) ed by Philoprice and Patricia Waugh (Edward Arnold, 1992).

O

(ماہنامہ 'صریر' کراچی، اپریل 2001، ترجمہ: ڈاکٹر نعیم اعظمی)

ادب آئیڈیولوجی اور مابعد جدیدیت

''نظریہ سماج کے چہرے پر پڑا ہوا نقاب ہے اور یہ نقاب آہستہ آہستہ اٹھ رہا ہے۔ نظریات کا دور ختم ہو رہا ہے اور اب ہم حقیقت کو زیادہ قریب سے دیکھ سکتے ہیں۔'' (اوکتاویو پاز)

آئیڈیولوجی کے ستارے شروع سے ہی گردش میں رہے ہیں۔ 1799 میں نیپولین نے آئیڈیولوجی کا لفظ ناکام انقلاب کے اُن نظریہ سازوں کے لیے استعمال کیا تھا جنھیں اُس نے ختم کر دیا تھا۔ 1840 میں کارل مارکس نے بھی اس لفظ کا استعمال اپنے حریفوں کے لیے کیا تھا۔ مارکس نے 'جرمن آئیڈیولوجی' میں اس کا استعمال تحقیر آمیز لفظ کے طور پر کیا۔ مارکس آئیڈیولوجی کے خلاف تھا۔ لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ جب بھی آئیڈیولوجی کا لفظ استعمال ہوتا ہے تو اِس سے مراد مارکسی نظریہ ہی لیا جاتا ہے۔ مارکسیت کے مخالفین اس کا استعمال اس کی مذمت کے لیے کرتے ہیں اور اس کے حامی اسے ایک غیر طبقاتی سماج قائم کرنے کا ایک اہم حربہ قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ مارکس کی مادیت اِس بات کی اجازت نہیں دیتی کہ وہ خیالات یا آئیڈیولوجی کو خود مختار حیثیت عطا کرے۔ یا یہ تسلیم کرے کہ آئیڈیولوجی میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ حقیقت کی تشکیل یا اُس کا تعین کر سکے۔ مارکس کی رو سے آئیڈیولوجی مخصوص طبقاتی مفادات کی پردہ پوشی کا کام کرتی ہے۔ یہ حقیقت کو مسخ کرتی ہے۔ مارکسی آئیڈیولوجی کے بجائے 'سچا شعور' کی اصطلاح کا استعمال کرتا ہے۔

جب 18 ویں صدی کے اواخر میں 'آئیڈیولوجی' لفظ کا استعمال شروع ہوا تو اس سے مراد خیالات کی سائنس تھی جیسا کہ فرانسیسی مفکر (De Strut de Tracy) نے اپنی کتاب (Elements of Ideology (1801-5) میں کیا ہے۔ اُس کی رو سے آئیڈیولوجی فرد کے میلانات اور تعصبات کے ماخذ کو عیاں کرتی ہے۔ دھیرے دھیرے آئیڈیولوجی کا استعمال وسیع

معنی میں ہونے لگا۔ سیاسی نظریہ، اخلاقی فکر، باطل شعور، طبقاتی مفاد، مذہبی بنیاد پرستی، نصب العین، اعتقادات کا نظام، اقدار وغیرہ۔ ماہر بشریات Clifferd Geertz کی نظر میں آئیڈیولوجی ایک غیر جانبدار لفظ ہے۔ جو دوسری تہذیبی تمثیلات کے نظاموں میں ایک تمثیلی نظام ہے جیسا کہ مذہب، جمالیات یا سائنس وغیرہ میں۔

عام طور پر آئیڈیولوجی میں ایک آدرش سماج کی تشکیل کا نظریہ یا جذبہ مضمر ہوتا ہے۔ 1929 میں کارل مان ہیم کی کتاب 'آئیڈیولوجی اور یوٹوپیا' جب منظرِ عام پر آئی تو آئیڈیولوجی بحث کا ایک موضوع بن گئی۔ اور جب ڈینیل بیل نے 1960 میں اپنی کتاب 'آئیڈیولوجی کا خاتمہ' شائع کی تو یہ سمجھا جانے لگا کہ اب یہ مسئلہ ہمیشہ کے لیے ختم ہوگیا ہے لیکن ایسا نہیں ہوا۔ بحث ہنوز جاری ہے مارکسی نقاد رے منڈ ولیمز نے صحیح کہا ہے کہ عقل مند لوگ تجربے پر بھروسہ کرتے ہیں یا ان کا فلسفہ ہوتا ہے۔ احمق لوگوں کی آئیڈیولوجی ہوتی ہے۔

جو بات ٹریسی نے قریب دو صدیاں قبل کہی تھی کہ آئیڈیولوجی فرد کے میلانات اور رجحانات کو ظاہر کرتی ہے، آج بھی صحیح ہے۔ آئیڈیولوجی کا مسئلہ آج بھی ہمیں پریشان کیے ہوئے ہے اور آج بھی آئیڈیولوجی کا لفظ اپنے چہرے سے بدنامی کا نشان حذف نہیں کر سکا۔

آدرش، اقدار اور اقتدار

ہر آئیڈیولوجی دنیا جیسا کہ یہ ہے کو رد کرتی ہے۔ کیونکہ آئیڈیولوجی یہ سمجھتی ہے کہ سماج اپنی موجودہ صورت میں محاسبوں سے بھرپور ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ آئیڈیولوجی کیا ہے اور کیا ہونا چاہیے۔ یعنی حقیقت اور آدرش میں فرق کرتی ہے اور اس آدرش دنیا کی تشکیل کے لیے موجود حقیقت کو بدلنا چاہتی ہے۔ یعنی آئیڈیل ازم کے تحت جو موجودہ صورتِ حال ہے اسے آئیڈیل کے حلقہ اثر میں لانے کی ضرورت ہے لیکن کبھی کبھی آئیڈیولوجی جو موجود ہے اسے قائم رکھنے یا مستحکم کرنے کے لیے بھی استعمال میں لائی جاتی ہے کیوں کہ اس کی نظر میں یہ صورت حال ہی آئیڈیل ہے۔

آئیڈیولوجی کا سب سے بڑا تضاد یہ ہے کہ وہ افراد اور سماج کو تو بدلنا چاہتی ہے لیکن اپنے میں کوئی تبدیلی نہیں لانا چاہتی۔ وہ ہر تبدیلی یا انحراف کی مدافعت کرتی ہے۔ اپنی 'پاکیزگی' کو برقرار رکھنے کی ہر ممکن کوشش کرتی ہے اور اس کے لیے وہ تشدد اور جبر سے بھی گریز نہیں کرتی۔ اس میں نئے خیالات کی آمیزش یا اُس کے روبرو ہونے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ کبھی کبھی خارجی دباؤ اُسے مجبور کر دیتا

ہے کہ وہ اپنے اندر تبدیلی لائے لیکن جونہی یہ دباؤ کم ہو جاتا ہے وہ پھر اپنی بنیادی ماہیت کی جانب لوٹ آتی ہے۔ یا اُس دباؤ کے اثرات کو اِس طرح اپنے اندر جذب کر لیتی ہے کہ وہ اپنی نوعیت سے ہٹ کر اس کے قالب میں ہی ڈھل جاتے ہیں۔ ادب اور فن میں ایسی تخلیقی قوت ہوتی ہے کہ وہ آئیڈیولوجی پر مسلسل دباؤ ڈالتے رہتے ہیں۔ ادب اور فن آئیڈیولوجی سے ماورا خود مختار حیثیت حاصل کر لیتے ہیں اور مروّج مستحکم آئیڈیولوجی اور صورتِ حال کے خلاف تجدید نو کی پرورش کرتے ہیں۔

نظریہ ساز الفاظ اور نظریے کو گڈمڈ کر دیتا ہے۔ اِسی باعث وہ بعض اوقات الفاظ یا الفاظ کے معنی بدل دیتا ہے۔ جیسا کہ جارج آرویل کی ناول '1986' میں نیواسپیک کی ایجاد سے ظاہر ہے۔ آئیڈیولوجی میں یقین رکھنے والے منحرف کو ایک نئی زبان سکھاتے ہیں جو اسے ایک نئی ذات میں تبدیل کر دیتی ہے۔ وہ اپنی پرانی زبان سے آزاد ہو جاتا ہے جو ابھی تک اس کی ذات کا حصہ تھی۔ یہ نئی زبان اُسے اس قدیم دنیا سے دور لے جاتی ہے جو ابھی تک اس کی ذات میں شامل تھی اور اس کی حفاظت کرتی آتی ہے۔ یہ نئی زبان اسے صداقت سے آشنا بھی کر سکتی ہے اور باطل شعور بھی دے سکتی ہے۔

کیا اگلی صدی میں نظریہ ختم ہو جائے گا؟ کیا اشتمالیت کی مراجعت کے بعد جو یک قطبی دنیا ظہور میں آئی ہے اُس میں ایسا ممکن ہوگا؟ اور یہ سمجھنا بھی صحیح نہیں کہ مارکسیت، اِس دور میں خود احتسابی کے عمل سے نہیں گزری یا اُس نے نئے فکری رویوں کو نظر انداز کیا ہے اور اس کا اثر زائل ہو گیا ہے۔

اس صدی میں مارکسی فکر کو جن مختلف ادوار سے گزرنا پڑا اُن میں تین اہم ادوار ہیں:

1. جدیدیت: اِس دور میں فکری اور ادبی طور پر مارکسیت اور جدیدیت میں کش مکش کا عمل جاری رہا لیکن تاریخی طور پر مارکسیت بھی جدید کاری کے عمل کا ہی حصہ ہے اور یہ جدید فکر کی حامل رہی ہے۔

2. لبریشن کی تحریکیں: چوتھے دہے میں یوروپ میں کمیونسٹ پارٹیوں نے لبرل جمہوریت کے اثرات کے تحت پارلیمانی نظام کو قبول کیا اور یوروپی اشتمالیت کی اصطلاح مقبول ہوئی۔ مزدور طبقہ کے بجائے نوجوان طبقہ احتجاج اور انقلاب کا ہراول دستہ بن کر سامنے آیا۔ جس میں سیاہ فام، فیمی نسٹ اور دوسری اقلیتی گروہ شامل تھے۔ ہربرٹ مارکوز اِس نئی تبدیلی کا مسیحا بن کر سامنے آیا اور نئے بائیں باز کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ عجیب دور تھا جس میں یہ تحریکیں مارکسی نظریہ کے ساتھ 'پیار-نفرت' کے رشتے میں منسلک رہیں۔

3. مابعد جدیدیت: اس میں کلچرل مارکسزم/مادیت کے ساتھ ساتھ نئی تاریخیت، تانیثی، اور پس ساختیاتی مارکسیت کی نمو ہوئی اور سب سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ جو نظریہ (مارکسی) مادیت

پرمبنی رہا ہے اُس نے سب سے آگے بڑھ کر مادیت پرستی کی مخالفت کی جس کا اظہار صارفی سماج کی شکل میں ہو رہا ہے۔ کیونکہ یہ جارحانہ مادیت انسانی اقدار اور لطیف احساسات کو کچلنے کا باعث بن گئی۔

ان تمام ادوار میں مارکسی نقادوں میں زوردار بحثیں ہوئیں۔ ادب اور فکر میں مارکسیت کے نئے نئے زاویے سامنے آئے۔ اِس مضمون میں ان پر بحث مقصود نہیں لیکن نشاندہی کے طور پر چند اہم ناموں کا ذکر ضروری ہے۔ ان میں جارج لوکاچ، ماشیرے، ارنسٹ فشر، ژاں پال سارتر، آلتوئے، گولڈمان، اوڈورنو، باختن، گرامچی، مارکوزاور خاص طور پر مابعد جدیدیت کے دور میں ٹیری ایگلٹن فریڈرک جیمی سن اور کرسٹوفر نورس شامل ہیں۔

ارنسٹ فشر کی نظر میں فن آئیڈیولوجی کے خلاف صداقت کا عمل اور اعتراف ہے۔ تاریخی ارتقا جو طبقوں، قوموں اور نظاموں میں کش مکش کی عکاسی کرتا ہے وہ صرف نظریاتی کش مکش کا معاملہ نہیں بلکہ وہ باطل شعور کے خلاف حقیقت کی بغاوت ہے اور یہ بغاوت سائنسی، فلسفیاتی اور فکر کے ذریعے عمل میں آتی ہے کیونکہ جو باطل ہے اس کا پردہ فاش کرنا اور اس کی تصحیح کرنی ضروری ہے۔ اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ سائنس اور فلسفہ کے ساتھ صداقت کے حربوں میں فن ایک قوی حربہ بن جاتا ہے۔[2] قریب قریب یہی خیال ہربرٹ مارکوز نے پیش کیا ہے کہ فن آئیڈیولوجی کے خلاف نبرد آزما ہونے والوں میں نہ صرف ایک سپاہی ہے بلکہ اپنی نوعیت میں وہ اِس کام کے لیے سب سے زیادہ قابلیت کا حامل ہے کیونکہ عمومی شعور اور مروجہ سماجی نظام کے خلاف بغاوت اُس کی فطرت میں شامل ہے۔ فن ہمیشہ ریڈیکل ہوتا ہے اور لازمی طور پر احتجاج اور استحصالی نظام کی تخریب اُس کا فریضہ ہے۔ فن روایتی فکر اور روایتی سماجی رشتوں سے ماورا ہوتا ہے۔ مارکوز اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن یہ نظریاتی فریضہ بنیادی طور پر اپنی جمالیاتی فارم کے ذریعے یا کہ اپنے واضح انقلابی مواد سے سرانجام دیتا ہے۔ جب خود مارکسی نقادوں نے آئیڈیولوجی کی اہمیت کو کم کرنا شروع کر دیا تو ٹیری ایگلٹن نے یہ کہہ کر کہ کیا بہت سے لوگ اِس بات کو تسلیم نہیں کریں گے کہ بغیر آئیڈیولوجی یا کسی نہ کسی قسم کے رویے کے بغیر ہم کسی مسئلے یا صورتِ حال کی شناخت یا نشاندہی نہیں کر سکتے۔ آئیڈیولوجی کے معنی کو وسعت دے دی۔ ظاہر ہے کہ اس بات سے انکار ہو سکتا ہے کہ ہر ادیب کا کوئی نہ کوئی نظریہ حیات یا سماجی رجحان اور رویہ[4] ہوتا ہے۔ لیکن اسے آئیڈیولوجی کا نام دینا صحیح نہیں جو کہ ایک منضبط اور جامد فکری نظام ہے جس میں انحراف اور تبدیلی کی کوئی گنجائش نہیں۔

وزیر آغا نے اپنی کتاب 'دستک اُس دروازے پر' میں نئی مارکسی تنقید کے بارے میں لکھا ہے: ''نئی مارکسی تنقید نے اب مزید فاصلہ طے کرلیا ہے۔ اب وہ یہ دیکھنے کی کوشش میں ہے کہ کس طرح خود تخلیق کے اندر تضادات ابھر آتے ہیں یعنی تخلیق کے اندر چھپے ہوئے عناصر کس طرح اِس میں پیش کی گئی آئیڈیولوجی سے متصادم ہوتے ہیں۔ نئی مارکسی تنقید آئیڈیولوجی کے باب میں کہہ رہی ہے کہ آئیڈیولوجی کا دباؤ انسان کے اندر کے فطری میلان مثلاً تخلیق سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہونے کے میلان کو دبا دیتا ہے مگر خواہش کی طرح یہ میلان بھی آئیڈیولوجی کے بھاری لحاف کے اندر سے مختلف روزنوں کے ذریعے اپنے ہونے کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ نقاد اِن روزنوں سے آنے والی روشنی کو موضوع بناتا ہے۔''

اب ہمارے سامنے یہ رویے ہیں:

1. آئیڈیولوجی یہ فیصلہ کرے کہ جمالیات کیا ہے۔
2. آئیڈیولوجی جمالیات پر غالب آجائے۔
3. جمالیات آئیڈیولوجی کے غلبے کا مقابلہ کرے۔
4. جمالیات خود ایک آئیڈیولوجی بن جائے اور فن کی خودمختاری کا اعلان کردے۔

ایسا نہیں ہے کہ مارکسی نقاد فن کی خودمختاری کو نظر انداز کرتے ہیں یا ہمیشہ ہی جمالیاتی اقدار پر آئیڈیولوجی کو فوقیت دیتے ہیں۔ وہ بھی کسی حد تک اِس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ عظیم آرٹ فنکار کی خودمختار حیثیت کی عکاسی کرتا ہے۔ ایسا آرٹ اور فنکار نظریاتی حدوں کو پار کر کے خارجی اور داخلی زندگی میں بصیرت کا حامل ہوتا ہے۔ خود فریڈرک اینگلز نے تسلیم کیا ہے کہ مواد کے اپنے موہ کے باعث میں نے فارم کو فراموش کردیا اور اِس غلطی کو میں نے بعد میں محسوس کیا۔

یہاں اوکتادیو پاز کی اِس بات کو یاد رکھنا ضروری ہے کہ وابستگی ہمیشہ انسان کی انسانیت کے تئیں ہوتی ہے۔ فن کار کی فن کے تئیں۔ نظام اور نظریات تجریدی چیزیں ہیں اور محض نظریہ کی دہائی دیتا ہو یا اور نظریات کی بائبلیں اٹھا کر کوئی ادیب نہ تو انسانیت کے تئیں جواب دہ ہوسکتا ہے اور نہ ہی صف کے تئیں۔''

مابعد جدیدیت اور مارکسی نقاد

مابعد جدیدیت کے بعض مفسرین نئی مارکسی تنقید کو شک کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ بقول

لیوتار مارکسیت کا کوئی بدل نہیں۔ کیوں کہ جو بھی اِس کا بدل ہوگا وہ اِسی نوعیت کا ہوگا۔ ہمیں مارکسیت کو تاریخ کے بھاری بوجھ سے نجات دلانی ہوگی۔ مابعد جدیدیت تاریخ اور عقلیت کو رد کرتی ہے۔ لہٰذا وہ تاریخ کے ارتقائی عمل میں نجات کے تصور کو بھی رد کرتی ہے یعنی مارکسیت جس نئی دنیا میں انسان کی نجات کی بات کرتی ہے یہ نقاد اُس پر وشواس نہیں کرتے۔ بودریلا کی نظر میں فن، مذہب، انقلاب، انسان پرستی اور تاریخ پر سوالیہ نشان لگ گئے ہیں۔ دریدا نے تحریر کیا ہے۔ ہم مارکس، اینگلز یا لینن کے متنوں کو پورے طور پر ایسی مکمل تفسیریں تسلیم نہیں کر سکتے جن کا اطلاق ہم عصر حالات پر کیا جاسکتا ہے۔ ایسا کہنے میں میں مارکسیت کے خلاف کوئی وکالت نہیں کر رہا بلکہ یہ میرا وشواس ہے۔ متنوں کو تشریحی یا تفسیری طریقہ کار سے نہیں پڑھا جاسکتا کہ وہ حتمی سطح کے نیچے کے مکمل معنی کی تلاش کرلے گا۔ قرات تبدیلی کا عمل ہے لیکن ہم جتنی بھی خواہش کریں یہ تبدیلی نہیں لاسکتے۔ اِس کے لیے قرأت کے اصولوں پر عمل کرنا لازمی ہے۔ اِسے دوٹوک طور پر کیوں نہ کہا جائے۔ مجھے ایسا کوئی اصول نہیں ملا جو میری تشفی کر سکے۔"

یہ نقاد مارکسیت کو بھی عظیم بیانیہ کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ لہٰذا اِسے رد کرتے ہیں۔ وہ معیشت، آئیڈیولوجی اور منشائے مصنف کے بجائے قرات کی تھیوری کو ترجیح دیتے ہیں۔ جو ردتشکیل کے عمل کے بغیر عمل میں نہیں آسکتی۔ لیکن وہ اس سے بھی انکار کرتے ہیں کہ وہ نئی ہیئت پرستی کی اشاعت کر رہے ہیں۔ دراصل وہ یہ کہہ رہے ہیں کہ نظریاتی تبدیلی ایک لسانیاتی تبدیلی ہے جو ایک طرف ذات کی ازسرِنو تنظیم کرتی ہے اور دوسری طرف سماجی روایتوں سے علیحدگی پیدا کرتی ہے۔ جو نئی ذات کو پرانی دنیا کے خلاف کھڑا کر دیتا ہے۔ یہ عمل لسانیاتی تبدیلی کے بغیر ممکن نہیں۔ اب اس ضمن میں مابعد جدیدیت کے دو ممتاز مفکرین کی رائے ملاحظہ فرمائیں:

"What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism. It follows that, more than any other mode of enquiry, including economics, the linguistics of literariness is a powerful and indispensable tool in the unmasking of ideological aberrations, as well as a determining factor in accounting for the occurance."

Paul de Man

"In fact, today, there is no language site outside bourgeois ideology: our language comes from it,

returns to it, remains closed up in it. The only possible rejoinder is neither confrontation nor destruction, but only theft: fragment the old text of culture, science, literature and change its features according to formulae of disguise, as one disguises stolen goods."

- *Roland Barthes.*

اِن اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ پس ساختیاتی اور لاتشکیل نے بورژوا آئیڈیولوجی کی 'بیخ کنی' میں اہم رول ادا کیا ہے۔ یہی باعث ہے کہ یہ نئی تھیوری مارکسی نقادوں میں بھی مقبول ہوئی۔ اُن نقادوں میں بھی جو مابعد جدیدیت کے نکتہ چیں ہیں۔ اینڈریو راس نے ایک کتاب کے دیباچے میں اِس بات کی وضاحت کی ہے کہ اب ہمیں انتخابی سیاست کے بجائے تہذیبی سیاست کو زیادہ اہمیت دینی چاہیے۔ مابعد جدیدیت کی سیاست کو گرامچی کے اس عمل کو مکمل کرنا چاہیے۔ جس کے باعث سیاست ہمارے تمام کلچرل اعمال اور دائروں تک وسعت اختیار کرلیتی ہے۔ میں یہاں ایک او. مارکسی نقاد کرسٹوفر نورس کی مثال دینا چاہوں گا جو میں نے مابعد جدیدیت اور پس ساختیات کا مارکسی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا ہے۔ اُس نے لیوتار کی غیر عقلیت پرستی اور بورریلا کی روشن خیالی کی تشکیک کی نکتہ چینی کی ہے۔ لیکن دریدا اور دی مان کے نظریہ تشکیل کی حمایت کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ کلیت کے خلاف کارگر تھیوری ہے۔ حالانکہ یہ عجیب بات ہے کہ اِسی کتاب میں نورس نے اشتمالی کلیت پرستی کی پرزور حمایت کی ہے لیکن یہ بات صاف ہے کہ وہ لاتشکیل کے جس کلیت مخالف رویے کی حمایت کررہا ہے وہ مابعد جدیدیت کی فکر کا بنیادی عنصر ہے۔ فریڈرک جیمی سن نے مابعد جدیدیت کو Late Capitalism کی دین کہا ہے۔ اِس طرح وہ اور کئی دوسرے مارکسی نظریہ ساز پس ساختیاتی فکر کو استعماری مداخلت کے مترادف سمجھتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ عجیب بات یہ کہ کرسٹوفر نورس نے پال دی مان کے نازی ماضی کو ہی نہیں بلکہ تمام کلیت پرستی کو رد کردیا ہے۔ ادب اور نظریہ کے معاملے میں فکری خلفشار کی ایسی متعدد مثالیں موجود ہیں اور یہ ہمارے لیے لمحہ فکریہ ہے۔

ہم بڑے عجیب دور سے گزر رہے ہیں۔ ادب سے سیاسی فکر کو خارج کرنے والے اب پس ساختیات اور لاتشکیل کے نظریہ کے تحت ادب کی خودمختار حیثیت کو تسلیم نہیں کرتے۔ ادب کو سیاسی نظریے اور لائحۂ عمل کی نوآبادی سمجھنے والے بھی اِس کی آزاد حیثیت سے انکار کرتے ہیں۔ یعنی خالص ادبی اقدار کے حامی اور آئیڈیولوجی کی مخالفت کرنے والے اور نظریاتی وابستگی کے

پیروکار اب ایک ہی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں جہاں ادب کی کوئی خودمختار حیثیت نہیں۔
یہاں یہ واضح کردینا ضروری ہے کہ ادب کی خودمختار حیثیت سے مراد ہیئت پرستی یا جمال پرستی نہیں بلکہ دوسرے علوم سے اشتراکِ عمل کے باوجود اس کے جداگانہ آزادانہ وجود سے ہے۔ جس میں فکر، اقدار، صداقت اور حسن کا مکمل پیٹرن موجود ہوتا ہے۔ لہٰذا جب ہم ادب کے سماجی اثرات کی بات کرتے ہیں تو ہمیں سماج کی جمالیاتی تشکیل کے بارے میں بھی غور کرنے کی ضرورت ہے۔

تیسری دنیا اور تہذیبی فکر

مغرب کی نئی گلوبل فکر اور مشرق کے تخلیقی مسائل مابعد جدیدیت کے دور میں ایک بار پھر فکرِ نو کا مطالبہ کر رہے ہیں۔ گزشتہ بیس پچیس برسوں میں ہم عصر تہذیبی اور ادبی معاملات میں سب سے زیادہ اہم اور ہنگامہ خیز بحثیں پس ساختیاتی تھیوری اور تاریخی اور تہذیبی مطالعات کے حوالے سے ہوئی ہیں۔ یہ کوششیں بھی کی گئی ہیں کہ کس طرح ریڈیکل سیاسی عمل کو پس ساختیاتی فریم ورک میں فٹ کیا جائے۔ یہ بحثیں زیادہ تر تیسری دنیا کے ادب، تہذیب، سیاہ فام اور فیمی نسٹ تحریروں کے حوالے سے ہو رہی ہیں۔ یہاں یہ واضح کردینا ضروری ہے کہ جب میں تیسری دنیا کی اصطلاح استعمال کر رہا ہوں تو اس کا تعلق اِن ممالک کے سیاسی نظاموں یا برسرِ اقتدار طبقوں کی نوعیت سے نہیں بلکہ اُن کے ادب، فن اور کلچر سے ہے۔ پس ساختیاتی امریکی اکادمکس کے مقابلے میں ایسے دانشوروں کی تحریریں کم اہم نہیں جنھوں نے پس ساختیاتی تھیوری کا گہرا تجزیہ کرتے ہوئے تیسری دنیا کی تہذیب اور اس کی شعریات کو بحث کا موضوع بنایا ہے۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں تیسری دنیا کے کلچر اور ادب کی بڑھتی ہوئی اہمیت کو اجاگر کیا ہے اور پس ساختیات کو جامعات کی اکادمک دنیا سے باہر لاکر اس کو نہ صرف وسعت دی ہے بلکہ اُس کی نئی تفسیریں بھی پیش کی ہیں۔[1] اس میں کوئی شک نہیں کہ ان مفکرین میں بہت زیادہ باہمی اختلافات ہیں۔ اعجاز احمد نے اپنی کتاب میں پورے ایک باب میں ایڈورڈ سعید کی کڑی نکتہ چینی کی ہے اور کہا گیا کہ سعید نے ان کی کتاب کے خلاف مظاہرہ کیا۔ اعجاز احمد فریڈرک جیمی سن کی بھی خبر لیتے ہیں۔ اور اس کی کتاب[2] کو مغرب زدہ مارکسی مطالعہ قرار دیتے ہیں جو نوآبادیاتی دور کے بعد کی اشتراکی جدوجہد کی پیچیدگیوں کو نظرانداز کرتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آئی کہ مابعد جدیدیت کے دور میں کوئی ایک واحد گلوبل تھیوری یا تنقیدی اصول ممکن نہیں جس کے حوالے سے تیسری

دنیا کے تمام ادبوں کا مطالعہ کیا جا سکے بلکہ ایک ہی ممالک میں تمام ادبوں کے لیے بھی ایسا عمل ممکن نہیں۔ ایک طرف اگر کسی نظریہ (جس میں مارکسیت بھی شامل ہے) اور پس ساختیات کے عظیم بیانیہ کی صورت اختیار کرنے کا خطرہ ہے تو دوسری طرف تفریقات اور لامرکزیت اور تشخص پر زور دینے سے سماجی انتشار اور بنیاد پرستی کا خطرہ بھی لاحق ہے۔ اگر ایک طرف ادب کو مخصوص خانوں میں دیکھنے کی عادت مضر ہے تو دوسری طرف کسی ایک نظریے کو آفاقی درجہ دینا بھی ادبی اور کلچرل انفرادیت کے منافی ہے۔ ہمیں سیاسی خطابت، حصولِ اقتدار کے لیے نت نئے منافقانہ جوڑ توڑ اور خانوں میں سوچنے کی عادت اور کسی ایک واحد نظریہ کی تشکیل کی کوشش سے آگاہ رہنے کی ضرورت ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ آئیڈیولوجی کو ہر نئی فکر کے روبرو ہونے کا موقع ملنا چاہیے۔ اس میں ترمیم اور تنسیخ کا عمل مسلسل جاری رہنا چاہیے۔ ادب میں اتنی بے پناہ تخلیقی قوت ہوتی ہے کہ اگر کوئی جابر اور جامد آئیڈیولوجی اُسے نظریاتی حبس گاہ میں مقید کرنے کی کوشش کرتی ہے تو وہ اُس کے حصاروں کو توڑ کر باہر کھلے میں پرورش پانے لگتا ہے۔ ادب آئیڈیولوجی سے متاثر ہوتا ہے لیکن اگر یہ انسان کی نجات میں حائل ہوتی ہے تو وہ اسے رد کر دیتا ہے۔ ادب کے بغیر انسان کی نجات ممکن نہیں۔

1. Ideology In Key Words: A Vocabulary of Culture and Society - Raymond Williams,
2. Art Against Ideology - Ernst Ficher
3. The Aesthetic Dimension - Hebert Marcuse
4. Ideology : An Introduction - Terry Eagleton
5. The Politics of Postmodernism (introduction) - Andrew Ross
6. What is wrong with postmodernism - Christopher Norris
7. Orientalism - Culture and Imperialism - Edward Said
8. Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism - Fredric Jameson

O

(ادب کی آبرو: دیویندر اسر، سن اشاعت 1996، ناشر: مصنف)

قبل جدید سے مابعد جدیدیت تک

سرداری نظام قدیم قبائلی نظام معیشت کا ایک سیاسی انتظام تھا جو دورِ وسطیٰ کی صدیوں میں دھیرے دھیرے جاگیرداری نظام معیشت اور اس کے شہنشاہانہ سیاسی انتظام میں ڈھل گیا۔ نیا نظام پرانے نظام ہی کی ترقی یافتہ شکل تھی اسی لیے پانچ ہزار سالہ طویل تاریخی پس منظر کے باعث اس کا ہر شعبہ اور ہر جہت اپنی مستحکم اثر پذیری اور گہری شناخت کی حامل تھی۔ اس نظام کی فکری بنیاد قدیم دیومالا اور اساطیر کے ساتھ ساتھ نوفلاطونی اساس کے حامل نئے مذاہب نے فراہم کی تھی جو وحدت الوجود کی صورت میں ڈھل کر عہدِ وسطیٰ کی تمام فکر میں سرایت کیے ہوئے تھی۔ لہٰذا اس دور کا ادب شاہانہ نفسیات اور جاگیردارانہ سماجیات کی بنیاد پر ماورائیت، عشق، وحدانیت اور روایت کی چوکور میں پروان چڑھا تھا۔ اس ادب کا سرچشمہ اگر ایک طرف شاہی دربار تھا تو دوسری طرف خانقاہ تھی جو کہ اسی کے شیڈو سسٹم یعنی روحانیت کا مرکز تھی۔ عہدِ وسطیٰ کی ادبی فکر، زبان، اسلوب اور اصناف انھیں کے زیرِ اثر پروان چڑھے۔ جب کہ دیہی زرعی اشتراکیت سے جنم لینے والا لوک ادب اس کے علاوہ تھا۔ بعد کے ادوار میں اس دور کا ادب کلاسیک یا قبل جدید ادب کہلایا۔ یورپ میں سولہویں صدی کے بعد جب تجارتی سرگرمیوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سرمائے نے قدیم جاگیردارانہ معیشت میں دراڑیں ڈالنا شروع کیں تو جاگیرداری، شاہانہ نظام اور اس کا نمائندہ ادب زوال پذیر ہونے لگا۔ ہندوستان میں مقامی تجارتی سرمائے کا یہاں کے جاگیردارانہ شاہی نظام سے ٹکراؤ پیدا نہ ہونے کی وجہ سے نئی معاشی وفکری قوتیں نہ ابھر سکیں اور یہاں کا سماجی سیاسی نظام زوال پذیر ہونے لگا۔ اس خلا کو یورپ کے تجارتی طبقوں نے پورا کیا۔ اردو کلاسیکی ادب کی تشکیل ہندوستانی شاہانہ نظام کے اسی دورِ زوال میں ہوئی۔ یہ تمام ادب نوفلاطونیت، ویدانتی تصوف، شاہ پرست نفسیات، فارسی روایت اور

زوال آمادہ ماحول کی الم ناکی سے ترکیب پایا تھا۔

سرمائے کی اپنی ایک طاقت ہوتی ہے۔ یہ اپنے قوانین اور حرکت و سمت کا تعین خود کرتا ہے۔ یورپ کی جدید تاریخ کا آغاز تو تجارتی سرمائے کی نمائندہ نشاۃ الثانیہ کی تحریک کے ساتھ ہی ہو گیا تھا جس نے جاگیرداری نظام کے مقابلے میں ایک نئی سماجی سیاسی معیشت اور اس کے فکری و ادبی نظام کی تشکیل شروع کردی تھی۔ اٹھارہویں صدی کے لگ بھگ جاگیردارانہ و شاہانہ روایات و اقدار کے زوال اور تجارتی سرمایہ داری نظام کے آغاز سے اس جدید کی شروعات ہوئی جس کی بنیاد پر جدید علوم، نظریات اور افکار قائم ہوئے۔ یہیں سے یورپ کے جدید ادب کا بھی آغاز ہوا۔ اٹھارویں صدی میں فیکٹری سسٹم کے باعث یورپی پیداوار میں اضافے سے یورپ صنعتی اشیا برآمد کرنے کے قابل ہو گیا۔ جب یورپی سرمائے نے اپنی جغرافیائی حدوں سے نکل کر ہندوستان کی شاہی طاقت کو چیلنج کرنا شروع کر دیا تو اس تضاد نے یہاں بھی جدید شعور کی ایک نحیف سی لہر کو ابھار دیا۔ چوں کہ نئی تجارتی قوت مقامی کی بجائے بدیسی تھی چنانچہ طاقت کا نیا توازن بھی انھی کے حق میں گیا۔ اس لیے آخر کار تجارتی سرمائے کی بدیسی طاقت نے اپنے مفادات کے لیے یہاں کے شاہی نظام کا خاتمہ کر کے اقتدار کو اپنے ہاتھ میں لے لیا اور اس کے مقابلے میں مقامی جاگیرداروں سے گٹھ جوڑ کر کے جدید سیاسی معیشت پر مبنی نوآبادیاتی نظام تشکیل دیا۔ اس نظام کے تحت تجارتی سرمایہ داریت کے پھیلاؤ کے لیے سماجی، سیاسی، اور معاشی سطح پر جبری ترقی کا ایک عمل شروع ہوا۔ زوال پذیر ہندوستانی جاگیردار معاشرے میں اتنی سکت نہیں تھی کہ ابھرتے ہوئے یورپی سرمایہ دارانہ نظام کا مقابلہ کر سکتا، اس لیے آخر کار اپنے داخلی انحطاط پسند تضادات کے باعث ایک مفعول اور درآمد کنندہ سماج بن کر رہ گیا۔ یوں ہندوستان میں جدید کا آغاز جبری اور درآمدہ سیاسی معیشت کی بنا پر شہری سطح پر قدیم طرز حیات کے انہدام پر ہوا۔ قبل جدید سے جدید تک کے سفر میں مغربی رجحانات کے تحت صحافت، تعلیم، قانون سازی، اصلاحات، جدید آلات اور نئے ریاستی انتظام سمیت فورٹ ولیم کالج سے دلی کالج اور مسلم علی گڑھ کالج کی طرح دیگر اداروں نے اہم کردار ادا کیا۔ سر سید احمد خان اور اس کی تحریک کے تحت تخلیق ہونے والا جدید ادب، نظریہ اور فکر اسی قدیم نوآبادیاتی نظام کی نمائندہ تھی جس کی بنیاد نیچرل ازم پر مبنی پہلے ہم عصر یورپی درآمدہ نظریے پر رکھی گئی تھی۔ قبل جدید ادبی کلاسیکی روایت کے خاتمے کا آغاز اسی کے حوالے سے کیا گیا تھا۔ سرمایہ داری کا

یہ جدید دور اسی لیے نظریاتی اساس اور کش مکشوں کا دور تھا کیوں کہ جدید علمی، ثقافتی، نسلی اور ادبی نقطہ ہائے نظر سے زوال پذیر کلاسیکیت کی تسخیر ناگزیر تھی۔

یورپی سرمایہ داری نظام کا اگلا ارتقائی مرحلہ قدیم نوآبادیاتی سرمائے اور یورپی تجارتی سرمائے کے ادغام سے شروع ہوا جو جدید صنعت اور ٹیکنالوجی کا باعث بنا۔ یوں یورپی سرمایہ داری نظام تجارتی مرحلے سے صنعتی مگر اجارہ دار مرحلے میں داخل ہوگیا۔ سرمائے کی بڑھتی ہوئی طاقت کسی بھی مختلف نظریاتی حد بندی کو اپنے راستے میں قبول نہ کرتے ہوئے زندگی کی اجتماعی اور قدیم بنیادوں کی اکھاڑ بچھاڑ کرنے لگی۔ نئی سائنسی ایجادات، فکری دریافتوں اور صنعتی معیشت سے شہری زندگی کی کایا کلپ ہوگئی۔ فردیت کی جدت پسند انفعالیت پر مبنی نیا طرزِ حیات اپنے ساتھ نئی حسیت اور نیا شعور لے کر آیا جس نے سماج اور معیشت کے ساتھ ساتھ ادب اور آرٹ کی بھی نئی فکری بنیادیں استوار کیں۔ جدیدیت اسی صنعتی سرمایہ دار یورپ کی نمائندہ تھی۔

پہلی عالمی جنگ تک بجلی، ڈیزل، ٹیلی گرافی اور ریڈیائی ایجادات کی حامل سرمایہ داری کی نئی صنعتی بنیادوں نے شہری زندگی کو نئی میکانیت سے دوچار کردیا جس کی فکری اساس جدیدیت نے فراہم کی۔ اس رجحان نے آخرکار عالمی جنگ کے بعد کی نفسیاتی اور معاشرتی صورتِ حال کے نتیجے میں وجودیت کے زیراثر ادب میں بھی نفوذ کرلیا۔ جدیدیت کے پس منظر میں مصوری کی ڈاڈائیت اور تجریدیت کی تحریک بھی تھی کس نے وجودیت کی خصوصیات مثلاً انفرادی احساس وتاثر پر انحصار کرنے والی عدم استدلالیت، المیہ موجودیت اور مجہریت کو بنیاد بنایا تھا۔ اسی لیے جدیدیت اپنے ادبی، فکری اور سیاسی تشخص کی بنیاد پر فردیت اور انفرادیت کے ساتھ ساتھ عدم نظریہ ہی کی نہیں بلکہ نظریہ مخالف تصور کی بھی حامل رہی ہے۔ یورپ وامریکہ کی سرمایہ دار دنیا سے باہر ایشیا وافریقہ کی نوآبادیوں میں قبل جدید سے جدید کی طرف آغاز کے ساتھ ساتھ یہ قدیم نوآبادیت کے خلاف ترقی پسند اور آزادی پسند ریڈیکل تحریکوں کی سیاسی صف بندیوں کا زمانہ تھا۔

مغرب میں جدیدیت کا یہ زمانہ ساختیات سے متعلق بھی تھا۔ یہ وہ ضابطہ ہے جس میں نظریہ یا نقطۂ نظر کو منہا کرکے محض انداز مطالعہ پر زور دیا جاتا ہے۔ اس میں نہ صرف زبان کو ذریعہ ماننے کی بجائے اسے ادبی ومرکزی حیثیت دے دی گئی بلکہ ادیب اور اس کے کردار کو ہی خارج کردیا گیا۔ لسانی نظام اور سیمائنوٹکس گویا جدید دور میں داخلیت ووجدان کے ایسے نعم البدل کا اعلان ٹھہرے جو جدیدیت کی طرح ایک طرف اپنا رشتہ وجودیت کی عدم منطقیت، بے جوہریت

اور فردیت کے ساتھ قائم کرتے ہیں اور تو دوسری طرف عدم نظریہ کے نظریہ سے رشتہ جوڑتے ہیں۔ یہاں یہ بھی یاد رہے کہ وجودیت راہبری کا فریضہ خالص فلسفے کی جگہ 'میں' کی بنیاد پر تشکیل پانے والے فکشن کو سونپتی ہے جب کہ ساختیت نقطۂ نظر اور تاریخ کو ہی رد کر دیتی ہے۔

قیام پاکستان کے بعد جدید نوآبادیاتی دور کے آتے آتے یورپ کا سرمایہ دارانہ ارتقا فکری سطح پر جدیدیت کے مرحلے کو مکمل کر چکا تھا۔ ایسے میں جب یہاں ترقی پسند اپنی تنظیم نو کر رہے تھے تو جدیدیت مارشل لا کی چھتری میں ہمارے ہاں درآمد کی گئی جسے ساٹھ کی دہائی کے پاکستانی جدیدیت پسندوں نے ترقی پسندی کے تضاد کے طور پر قبول کیا۔ یہ جنرل ایوب کا وہی دور ہے جب نوآبادیاتی بنیادوں کو نئے سرمایہ داری تقاضوں کے مطابق جدید کرنے اور سرمایہ دارانہ منافعوں کی شرحوں کی برقراری کے لیے نئی پیداواری ٹیکنالوجی کو متعارف کرانے کی ضرورت تھی۔ لہٰذا مقامی جاگیرداروں کے ایک گروہ کو صنعت سازی کے ضمن میں جبری ترقی کے دوسرے مرحلے کے لیے مالی اور ترقیاتی منصوبوں میں امداد دی گئی تھی۔ کیوں کہ اس وقت مالیاتی سرمایہ دنعتی سرمائے کے ساتھ مل کر دوسرے ملکوں کا رخ کر رہا تھا یعنی سرمایہ داروں نے محکوم ممالک میں خود جا کر پیداوار شروع کر دی تھی۔ محکوم زرعی ممالک میں اس صنعت کاری کے ہمراہ جس جدیدیت کو درآمد کیا گیا اس کی بنیادیں ہمارے غیر جمہوری جاگیرداری معاشرے میں کھوکھلی تھیں۔ اسی لیے اس حوالے سے تشکیل کردہ فکر کے تحت جو ادب وجود میں آیا اس کا منطقہ بھی مڈل کلاس کے ایک گروہ تک ہی پھیلا ہوا تھا۔ اس دوران تمام فنون لطیفہ اور میڈیا جدید کے مرحلے سے جدیدیت کی منزل کی طرف پیش قدمی کرنے لگے اور اور آخر اردو ادب کی تمام روایت کی بھی بحیثیتِ مجموعی نئی تعمیر و تشکیل ہوئی۔ ادبی جدیدیت کے لیے راہ ہموار کرنے میں بیسویں صدی کے ادب کے جدید رجحانات و عناصر نے بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ ساٹھ کے جدیدیت پسندوں نے نظم، افسانہ، ناول، تنقید اور لسانیات کے ضمن میں نئے مباحث کے ساتھ ساتھ نئی فنی تکنیکوں یعنی ڈاڈاازم، سرئیلزم، ایبزرڈازم، ایبسٹر یکٹ ازم وغیرہ کو ابھارا۔ وجودیت اس دور کی بنیادی ادبی فکر تھی۔ ان جدیدیت پسندوں نے سماجی ذمہ داری اور نظریہ پسندی سے انحراف کرتے ہوئے روایت اور جدید مخالف انفرادیت پسند رجحان کو فروغ دیا۔

آج ہم عالمی سطح پر فکری دور کے مابعد جدیدیت کے زمانۂ آخر سے گزر رہے ہیں جب کہ مقامی سطح پر یہ اس فکر کی شروعات کا زمانہ ہے۔ یعنی جن دنوں ہم پاکستانی جدیدیت کے فکری

مرحلے سے گزر رہے تھے اس وقت یورپی سرمایہ داری نظام اپنے صنعتی مرحلے سے نکل کر مالیاتی سرمایہ داریت کے ارتقائی عہد میں داخل ہونے کے لیے تیاری کر رہا تھا۔ جس کے پس منظر میں سائنسی فکر کے حوالے سے وہ رویہ بھی بنیادی کردار ادا کرتا نظر آتا ہے جو تھیوریٹیکل فزکس کے نئے تصورات کے زیر اثر پروان چڑھا جس میں اضافیت کو لاعلیت اور مطلق تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں روشنی کی حقیقت، بلیک ہولز کی دریافت، کوانٹم مکینکس کی اضافیت، ہنس برگ کے اصول عدم یقینیت، ذرات کے حجم و رفتار کی بے ثباتی، گلون، چارم اور کوارک جیسے نئے ایٹمی عناصر کی دریافت اور ایٹمی ذرات کے مغالطہ آمیز تغیر سے متشکل ہونے والے سائنس کے ابتری و پیچیدگی کے تصورات نے اختیار و تیقن اور حقیقت کے تصورات کو فنا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ ماڈرن میڈیا، کمپیوٹر، نیٹ، موبائل اور سائبر نیٹس پر مشتمل مابعد صنعتی عہد ہے یعنی عالمی تاریخ پہیے اور مشین کے عہد سے چپ اور لیزر کے دور میں داخل ہو چکی ہے جس میں علم کا قدیم مرتبہ، حیثیت اور بنیادیں بدل چکی ہیں۔ مذہب تو اپنا تاج و تخت دو صدیاں پیشتر ہی کھو چکا تھا مالیاتی سرمایہ داری تک آتے آتے مارکسزم کی ماڈل ریاست بھی تاریخ کا رزق بن چکی ہے۔

مابعد جدیدیت عالمی سرمائے کے اس ارتقائی مرحلے کی نمائندہ ہے جس میں اسے مطلق آزادی درکار ہے۔ آج جدید ترین ٹیکنالوجی کی وجہ سے پیداوار کی رفتار اور حجم میں حیرت انگیز اضافہ ہو چکا ہے جس کے نتیجے میں مارکیٹ کی وسعت بھی لامحدود ہوتی جا رہی ہے۔ ملٹی نیشنل اب کنٹرول فنکشن کی کمپیوٹرائزیشن اور فنانشل مینجمنٹ کے باعث پیداوار سمیت ترسیل وار فروخت کے علاوہ ٹیکنالوجی، ڈیزائن اور مارکیٹنگ کا تمام نظام بھی اپنے ہاتھ میں لے آئی ہے۔ اسی طرح ہر ملٹی نیشنل نے اپنی پیداوار کے مختلف حصوں، شعبوں اور مرحلوں کو دنیا بھر میں مختلف جگہوں پر پھیلا دیا ہے۔ ایسے میں عالمی سرمائے کا ایک بڑا حصہ جغرافیائی و تہذیبی سرحدوں سے ماورا ہو کر ہر وقت دنیا کے ایک کونے سے دوسرے کونے کی طرف حرکت میں رہتا ہے۔ لہٰذا فری مارکیٹ اکانومی یا لبرل اکانومی کے ذریعے گلوبل ولیج کا قیام اور سیاسی معاشی سطح پر کسی بھی اصول، ضابطے، حد بندی یا سمت کی مخالفت ناگزیر ہے۔ عالم گیریت کی تشکیل کے لیے ضروری ہے کہ علاقائی، ثقافتی، لسانی اور تاریخی تشخص کا خاتمہ ہو۔ اسی لیے جدیدیت کی طرح مابعد جدیدیت، مابعد ساختیت کے ساتھ اتحاد قائم کر کے مابعد تاریخیت کا اعلان کرتے ہوئے تاریخ ہی کو رد کرتی ہے۔ End of history کا اعلان ماضی کے انکار پر حال کو لامحدود مان لینا ہے۔

رد تار بحیثیت مارکیٹ اکانومی کے عالمی کلچر کے لیے ضروری ہے۔ آج ملٹی نیشنلز اپنی پیداوار لوگوں کی ضروریات یا مارکیٹ کی طلب کے مطابق نہیں کرتیں بلکہ ان کا سرمایہ اپنی مصنوعات کی مانگ خود پیدا کرواتا ہے۔ اس حوالے سے وہ اب محکوم حکومتوں کی بجائے عالمی میڈیا پر انحصار کر رہا ہے۔ میڈیا کی یہ تسخیر فرد کی سطح پر اس کی نفسیات، بایولوجی اور کردار اور جغرافیے کی سطح پر دور افتادہ انسانی آبادیوں اور غیر آباد خطوں پر غالب آگئی ہے۔ اسی لیے عالمی میڈیا ایک ایسی دیوتائی طاقت کی شکل اختیار کر چکا ہے جس نے انسان کی تمام تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے لیے وقف کر لیا ہے۔ ملٹی نیشنلز کا سرمایہ رقص، موسیقی، شاعری، نثر اور مصوری کو اپنے کمرشلزم میں ڈھال کر ایک جدید عالمی کلچر تشکیل دے رہا ہے جو میڈیا کے ذریعے فری مارکیٹ اکانومی کا نمائندہ بن کر انفرادی تخلیقیت کو بھی کنٹرول کر رہا ہے اور گوناگوں اجتماعی عالمی شناختوں کو بھی ضم کر رہا ہے۔ ایسے میں خاص کر محکوم ممالک میں دفاعی مچانوں پر بیٹھا ادب بھی اس کی زد میں ہے۔ کیوں کہ مابعد جدیدیت جہاں ادب میں شناخت کے مسئلے اور سمت کے تعین کو تج رہی ہے وہاں میڈیائی اور کمرشیل بنیادوں پر حقیقی ادبی تخلیقیت کی جگہ صحافیانہ، انفرایت پسند اور اکہری معنویت کے یک رخے تجربے کو ادب بنا کر بھی پیش کر رہی ہے۔

مابعد جدیدیت بہ ظاہر کوئی نظریہ نہیں ہے کیوں کہ یہ اپنی اساس میں نظریہ مخالف کے برعکس ایک عدم نظری ہے۔ اس کا جدیدیت سے زمانی تعلق یہ نہیں ہے کہ یہ اس کے بعد ظہور پذیر ہوئی۔ اس کی کوئی باقاعدہ تعریف ممکن نہیں ہے کیوں کہ اس کی پہچان کسی بھی مینی فیسٹو یا مقصدیت سے واضح نہیں ہوتی۔ یہ پہلے کی فکری تحریکوں یا فلسفوں کی طرح اپنا کوئی دوٹوک تعارف نہیں رکھتی۔ گو مابعد جدیدیت نے جدیدیت سے لے کر کلاسیکیت اور ساختیات سے لے کر مارکسزم تک ہر ایک کو ہضم کر کے اپنے شخصی وفکری تعین کا خاتمہ کر دیا ہے لیکن یہ اپنے مخالف کے ساتھ تضاد سے اپنے تشخص کو ابھارتی ہے۔ اسے ہم اینٹی جدیدیت بھی نہیں کہہ سکتے کیوں کہ اس میں جدیدیت کے کئی عناصر شامل ہیں۔ البتہ جدیدیت ہی ایک خاص دور میں مابعد جدیدیت کی شکل اختیار کرتی دکھائی دیتی ہے۔ اپنی صورت گری میں اگر اسے ایک دانش ورانہ پیچیدگی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کیوں کہ یہ جدیدیت کے تسلسل میں اس کی فکری کمیوں اور خامیوں سے پیدا شدہ ایک الجھاؤ کی صورت ہے۔ یہ سرمایہ دارانہ نظام کی ایک ایسی جبریت کا اظہار ہے جس کا حل اب نہ تو سرمایہ داریت میں دکھائی دیتا ہے اور نہ ہی اس کے باہر اس کی

کوئی ایسی صورت بچی ہے۔ یہ قدیم الٰہیاتی و اساطیری فلسفوں میں موجود مستقل الجھاؤ کی سی ایسی جدید صورت ہے جو اس جدید ’ماورائی‘ فکر کی ایسی Godlessness یا بے سمتی سے پیدا ہوئی ہے جو سائنس کو ایک طلسماتی حیثیت اور ذریعہ علم کو تحقیق و دریافت کی بجائے تخیل کا نتیجہ قرار دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت کو جو الجھاؤ اپنی وراثت میں جدیدیت نے دیا ہے اس کے مطابق کچھ بھی مطلق نہیں ہے کیوں کہ ہر شے اتفاق اور وقت کی پیداوار ہونے کے باعث اضافی (relative) ہے حقیت کچھ نہیں ہوتی چوں کہ ہمارا مشاہدہ زمان و مکان کا پابند ہوتا ہے اس لیے بنیادی حقیقت کا کوئی وجود نہیں ہوتا۔ حقیقت کا تجربہ محض Hyper real کے طور پر ہوتا ہے۔ یوں Reality کی جگہ Hyper reality اسے لے لی ہے اس لیے مابعد جدیدیت کسی بھی معنویت یا قدر سے رشتہ قائم نہیں رکھتی۔ مائیکل فوکالٹ کی طرح اگر جدیدیت کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت کو بھی ایک حسیت تسلیم کرلیا جائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ایسی حسیت تصورہائے عظیم (Grand narratives) پر یقین کے انہدام سے جنم لیتی ہے۔ اس حوالے سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ مذہب، سائنس اور مارکسیت جیسے ورلڈ ویوز، مطلق سچائیوں اور آفاقیت کے مدعی اجتماعیت پسند نظریات کی موت سے مابعد جدیدیت نے جنم لیا مگر خود مابعد جدیدیت ایسی کوئی آفاقی سچائی پیدا کرنے میں ناکام ہے۔ ایسے میں تقدس کے فنا، غیر یقینیت کے اعلان، لاارادیت کی حاکمیت اور تشکیک کی فوقیت میں مذہبی تشدد پسندی اور سیکولر آمریت پر مبنی فاشزم کے ابھار کا خطرہ بھی تو ناگزیر ہو جاتا ہے۔

اپنے عالمگیریت کے حامل ایجنڈے اور عدم نظریہ کی حیثیت کے باعث مابعد جدیدیت تکثیریت (plurality) کی حامی ہے کیوں کہ آج اسے کسی مخالفت، چیلنج یا خطرناک تضاد کا سامنا نہیں ہے۔ لہٰذا اس کے ہاں کسی ایک کی حقانیت کی بجائے تمام نظریات، اصولوں اور ضابطوں کا اثبات ہے۔ یہ فکری عالمگیریت ہی فری مارکیٹ اکونومی کا جواز اور بنیاد ہے۔ اسی لیے اب سرمایہ دارانہ نظام خود جمہوریت کے ذریعے سے انفرادیت و مقامیت کا تحفظ کر رہا ہے۔ آج فری مارکیٹ اکونومی کی منہ زور آندھیوں کے آگے ریاستیں تحلیل ہوتی جارہی ہیں۔ اب Wto کے ہتھیاروں سے لیس عالمی سرمائے کے منہ زور پھیلاؤ کے آگے قومی سرمایہ اپنی موت آپ مارا جاچکا ہے۔ قومی معاشی ترقی اور بقا کا کوئی دوسرا راستہ فی الحال ممکن ہی نہیں۔ ایسے میں عالمی سرمائے کی بلا روک ٹوک بین الاقوامی حرکت اور محصولاتی، جغرافیائی، قانونی،

نظریاتی اور ثقافتی حد بندیوں کا انہدام ہی مابعد جدیدیت کے تصور آزادی کی بنیاد ہے۔
آج کل ہمارے دانش ور حلقوں میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے لبرل اکانومی کے متوازی اردو ادیبوں کا ایک گروہ ادبی مابعد جدیدیت کا ذکر بڑے تواتر سے کر رہا ہے۔ ان میں غالب ادیب وہی ہیں جو اپنا تعلق جدیدیت کی ادبی فکر سے بھی جوڑتے ہیں۔ آج اس فکر کی مقامی حریف یعنی ادبی ترقی پسندی نئے عالمی منظرنامے میں اپنی فکری تشکیل نو اور تنظیم نو کی عدم موجودگی کے باعث کوئی منظم فکری تضاد سامنے نہیں لا پا رہی۔ اردو میں جدیدیت کا تنقیدی فریم ورک کے ضمن میں تشکیل دیا گیا تھا مگر اس کا غالب تخلیقی اظہار ایسے فکشن کے ذریعے سے ہوا جس میں کہانی تو موجود نہیں تھی البتہ ایک کل کی نمائندگی کے طور پر ذات سے متعلق حسی تجربات کے اظہار کے لیے علامتی و تاثراتی انداز اپنایا گیا تھا۔ مابعد جدیدیت نے آگے بڑھ کر تجربات کی اس کلیت کو ہی توڑ دیا اور تجربے کو ایک یونٹ کے طور پر قائم بالذات حیثیت دے کر الگ الگ ٹکڑوں میں بانٹ دیا جو کہ ملٹی نیشنلز کے نئے طریقِ پیداوار کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ مابعد ساختیات نے یہی عمل زبان کی سطح پر کیا اور اس پر ستم یہ کہ Hyper reality کے تصور کے زیر اثر تجربے کے سادہ ترین صحافیانہ انداز بیان کو اپنا کر انداز اظہار اور داخلی تخلیقیت پر مشتمل ادبیت کو رد کر دیا گیا کیوں کہ مابعد جدیدیت میں حقیقت وہی ہے جو بہ ظاہر نظر آتی ہے۔ لہٰذا ادب کی جمالیاتی و معنوی تہداری پر اصرار غیر اہم ہو جاتا ہے۔ یہ سب کچھ جب گوناں گوں تجربات کی اکثریت سے کٹ کر محض ایک تجربے کے خود مختار اظہار سے تعلق قائم کرتا ہے تو مابعد جدید ادب میں بے ربطی و ناہمواری خاصیت بن جاتی ہے۔ اس حوالے سے تاریخی شعور، سماجی آگہی، ورلڈ ویو اور مقصد وست کے خاتمے کو بھی مابعد جدید بیانیوں میں خاص اہمیت حاصل ہے ایسے میں ہر قسم کے فارمولے اور نظریے سے گلوخلاصی پا کر مابعد جدیدیت پسند ادیبوں کی طرف سے مطلق آزادی کا اعلان ایک سماجی ذمہ داری سے ماورا انفرادیت پسندی کا اظہار رہ جاتا ہے۔ آج نئی نسل کے بیشتر ادیبوں کے ہاں ان رجحانات کی پرچھائیاں دیکھی جاسکتی ہیں جس میں بے سمتی ولاارادیت سے اٹھنے والی ندامت، دکھ، ہمدردی اور ناقابل تعین آرزو سے ترکیب شدہ تحیر آمیز و ناقابل ابلاغ پریشانی ایک غالب موضوع بنتی جا رہی ہے۔ اس کے پس منظر میں مابعد جدیدیت کا وہ رویہ ہے جس کے تحت وہ سماجی سیاسی مسائل اور اس کے داخل پر اثرات کی وجوہات تلاش نے کے لیے فکر کو نظریاتی ضابطہ یا رخ فراہم نہیں کرتی۔ آج جب کہ ڈبلوٹی

او چارٹر پر دستخط کے بعد نجکاری، سبسڈی کے خاتمے، معیشت کی دستاویز سازی کے ساتھ ساتھ زرعی ٹیکس کے نفاذ، جنرل سیلز ٹیکس کے اجراپانی کی نج کاری اور کارپوریٹ فارمنگ کے لیے منصوبہ بندی اور میڈیائی 'کولانائزیشن' کے ذریعے ریاستی سطح پر مابعد جدیدیت کے لیے راہ ہموار کی جارہی ہے نئی نسل کے ادب پراس کے اثرات کا جائزہ آج کے نقاد کے لیے ایک بڑا چیلنج ہے۔

اردو ادب میں لفظ علامت یا تمثیل اور تمثال اتنے جامع نہیں ہیں جتنا کہ انگریزی لفظ سمبل جو آج کل کی ادبی تحریروں میں مستعمل ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر سے پہلے لفظ سمبل نے انگریزی زبان وادب میں اتنی جامعیت نہیں حاصل تھی جو بعد میں اس کی توصیف وتوضیح سے اُسے ملی۔

فہیم اعظمی

○

(سمبل، جولائی تا ستمبر 2006، مدیر: علی محمد فرشی، شمارہ 1، جلد 1، ناشر: رانی مارکیٹ، مُنج بھاٹہ، راولپنڈی، کینٹ، پاکستان)

مابعد جدیدیت یا پس جدیدیت کیا ہے؟

پوسٹ ماڈرنزم یا مابعد جدیدیت، یا پس جدیدیت کا ذکر اکثر ہوتا ہے اور اس کے متعلق مختلف نقطۂ نظر رکھنے والے مختلف باتیں کرتے ہیں۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ سمبالزم، سریلزم اور وجودیت کے علمبردار ادیبوں نے حقیقت نگاری کی جانب مراجعت کی ہے۔ اس دور میں، جس کا تعین شاید ساتویں دہائی کے آخری حصے میں اور آٹھویں دہائی کے شروع میں کیا جاتا ہے، حقیقت نگاروں نے یہ کہنا شروع کیا کہ ادب میں جدیدیت کے نام پر جو ابہام پرستی کی جارہی تھی، وہ ختم ہوگئی اور شعراء اور فکشن نگاروں نے حقیقت نگاری کی روایت میں لکھنا شروع کیا۔ کچھ لوگوں نے جدیدیت کے علمبرداروں کو دو حصوں میں تقسیم کردیا۔ ایک وہ جو جدیدیت کے نظریہ کو سمجھتے تھے اور اپنی تحریروں میں علامتوں اور تجرید کے ذریعہ ہنرمندی کے ساتھ جمالیاتی تاثر پیدا کرتے تھے اور ایک وہ جو جدیدیت کو محض فیشن کے طور پر اپنا کر غیر ادب تصنیف کرتے تھے۔ اگر ان لوگوں سے پوچھا جائے کہ پس جدیدیت کے دور میں ان دونوں لکھنے والوں نے کیا کیا؟ تو جواب وہی ہوگا کہ انھوں نے ابہام کو ختم کردیا اور ایسی علامتیں استعمال کرنے لگے جو آسانی سے سمجھ میں آجائیں، آسانی سے سمجھ میں آنے والی علامتیں امیج کی کس سطح پر ہوتی ہیں۔ یہ تو الگ بحث ہے لیکن ان لوگوں نے پس جدیدیت کا ادب اسی تخلیق وتصنیف کو گردانا جو آسانی سے ان کی سمجھ میں آجاتی تھیں۔ پس جدیدیت کا دور متعین کرنے میں ایک اور عنصر شامل تھا اور وہ یہ کہ خالص حقیقت نگاری جو واقعہ نگاری اور صحافت کا یا دفتری مراسلات کا دوسرا نام ہے، ختم ہو چکی تھی۔ ادب کو نہایت آسان اور عام فہم بنا کر جھگیوں اور جھونپڑیوں تک پہنچانے اور اسے کسی مقصد کا ذریعہ بنانے کا زمانہ نہیں رہا تھا۔ نئی حقیقت نگاری یا Neo-Realism کے دور میں ادب کے جمالیاتی عنصر کو اور فطرت، خارجیت یا مظہریت کے ساتھ ساتھ داخلیت کو بھی تخلیق وتصنیف کا منبع گردانا جانے لگا تھا۔ جن لوگوں نے ریلزم یا ابلاغی مقصد کے تحت لکھی

جانے والی تحریروں میں کسی سمبل یا داخلیت کو رد کر دیا تھا، وہ فن پارے کی جمالیاتی صفت کے لیے داخلیت کو لازم قرار دینے لگے تھے، چاہے وہ داخلیت خارجی مشاہدے، یا تجربے کے بطن سے ہی کیوں نہ پھوٹتی ہو لیکن جن علامتوں کو ان لوگوں نے تسلیم کیا تھا وہ نقل (Transcript)، تمثیل (Allegory) یا تشبیہ اور استعارے کے زمرے میں آتی تھیں اور ان کا تعلق ان سمبلز سے نہیں تھا جو جدید دور کی تحریروں کا طرۂ امتیاز ہیں۔

لیکن اگر غور کیا جائے تو نام نہاد پس جدیدیت کے دور میں جدیدیت کے فلسفہ اور نظریہ سے نہ کوئی اختلاف نظر آتا ہے اور نہ کسی رجعت کی مثال ملتی ہے۔ جن ادیبوں نے اپنی تخلیقات میں ٹرانسکرپٹ اور الیگری کا سہارا لیا تھا، یا عام فہم تشبیہ اور استعاروں کو اپنایا تھا وہ اب تک اسی اسلوب میں لکھتے ہیں۔ جن لوگوں نے اپنی تحریروں میں سرریلی یا وجودی فکر کی عکاسی کی تھی اور اظہار کے لیے غیر منطقی، غیر مسلسل سمبالک اور تجریدی اسلوب کو اپنایا تھا وہ اب بھی اسی طرح لکھتے ہیں۔ نام نہاد پس جدیدیت کے دور میں کچھ تبدیلیاں آئیں مگر ان کا تعلق نظریاتی یا فکری رجعت سے نہیں تھا بلکہ بہت سے قارئین ایسی تحریروں کو سمجھنے لگے تھے اور ان میں وہ جمالیاتی عنصر دیکھنے لگے تھے جو واقعہ نگاری میں نہیں ملتا۔ اس کے علاوہ بہت سے افسانہ نگاروں اور شاعروں نے لکھنا بند کر دیا اور ضرورت کے تحت اپنے کو اور مشاغل سے منسلک کر لیا۔ مثلاً ریڈیو، ٹی وی، صحافت وغیرہ۔ لہٰذا جو لوگ بچ گئے ان میں سہل نگار بھی تھے اور جدیدیت کے مشکل اسلوب میں لکھنے والے بھی، اور ایسے لوگ بھی جو جدیدیت کے زیر اثر اپنے اسلوب میں تبدیلی لا چکے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر کوئی تبدیلی آئی تھی تو جدید ادب کو سمجھنے میں اور جدید ادب کے زیر اثر حقیقت نگاری کی روایت کو توڑنے میں، اور یہ کوئی نئی بات نہیں تھی۔ اردو ادب میں ترقی پسندوں کے اسلوب میں بھی بڑی تبدیلی آچکی تھی اور وہ اس مقصدیت کے دور سے نکل چکے تھے جب ادب کو صرف اوزار کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا لیکن ایسے لوگ جو جدیدیت کے زیر اثر بہت سی باتوں کو سمجھنے لگے تھے اور جو جدید فکر اور اسلوب میں جمالیات کے عنصر سے متاثر تھے وہ اس بات کا اعتراف کرنے کے بجائے یہ کہنے لگے کہ جدیدیت نرم پڑ چکی ہے اور پس جدیدیت کا دور شروع ہو چکا ہے۔ بہت سے مغرب کے لکھنے والوں نے بھی جدید دور کی انڈر کرنٹ اسٹوری کو ختم ہوتے دیکھا مگر بات وہی تھی کہ انڈر کرنٹ کہانیاں اب کچھ کچھ ان کی سمجھ میں آنے لگی تھیں۔

حقیقت یہ ہے کہ 'پس جدیدیت' کی اصطلاح کو بھی جدیدیت کے نظریہ کے خلاف ایک

حربے کے طور پر استعمال کیا جانے لگا اور یہ تاثر دیا جانے لگا کہ جدیدیت ختم ہو چکی ہے۔
'اوراق' جون/جولائی 1991 کے شمارے میں زیرعنوان 'کہنے کی بات' ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''افسانے میں کہانی کی واپسی کے عنوان سے اب جو بحث جاری ہے میں اسے ایک اعلامیے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس اعلامیے سے افسانے میں قاری کے کھوئے ہوئے اعتماد کو تو بحال کیا جاسکتا ہے لیکن میں محسوس کرتا ہوں کہ ایک اہم فنی تجربہ جو تجرید اور علامت کی صورت میں چھٹی ساتویں صدہائی کے افسانے میں کیا گیا۔ وہ اس نئی آواز کے ہجوم میں اپنی قدر و قیمت کھو رہا ہے۔ دراں حالیکہ حقیقت یہ ہے کہ اس تجربے میں محض وقت ضائع نہیں کیا گیا بلکہ تخلیق کاری کے چند عمدہ نمونے سامنے آئے ہیں جنھیں نسبتاً بڑے پیمانے پر تعارف نو کی ضرورت ہے، مجھے خدشہ ہے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو تجرید، علامت، استعارہ، کنکریٹ صورت واقعہ اور تمثیل وغیرہ کے بارے میں کنفیوژن پیدا ہوگا اور یہ اردو افسانے کے لیے نہ صرف غیر مفید ہوگا بلکہ پورے ایک دور کے تخلیقی تجربے کو بھی لے ڈوبے گا۔''

ڈاکٹر انور سدید کی بات میں بڑا وزن ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی درست ہے کہ کہانی کا وہ دور جس میں تجریدی اور علامتی کہانیاں لکھی جارہی تھیں ختم نہیں ہوا، حقیقت یہ ہے کہ ان کے بارے میں لکھا کم گیا کیونکہ اس میں پچویشن، کردار، نفسیات، سماجیات جیسے عام فہم عناصر کے لیے گنجائش کم تھی اور تجرید اور علامت کے مشکل عناصر کو اجاگر کرنے والے کم تھے۔ لہٰذا نام نہاد پوسٹ ماڈرنزم کی اصلاح صحیح نہیں اور کیلنڈر کا تعین بھی غلط ہے۔ اگر کسی تحریک کو پوسٹ ماڈرن تحریک کہا جاسکتا ہے تو وہ ساختیاتی تحریک ہے جسے اردو ادب میں بدیر متعارف کرایا گیا۔ اس تحریک کے تحت کسی ادب پارے کے لیے اسلوب یا متن کا طریقہ اور اس کے اصول تقریباً ختم ہو گئے اور سارا زور 'لفظوں کے کارنیوال' بنانے پر رہا۔ حالانکہ ساختیات کے گروبارت نے لکھنے والوں کو Ecrivain اور Ecrivant میں تقسیم کر کے دو قسم کی تحریروں میں فرق پیدا کیا لیکن ابھی یہ معاملہ زیر بحث ہے کہ اس نے علامت اور تجرید کو کس مقام پر رکھا ہے۔ بہر حال اس تحریک کا یہ اثر ضرور ہوا کہ فلسفیانہ موشگافیوں کے بجائے قرأت اور الفاظ کی تحلیل پر زور دیا

جانے لگا۔ تخلیق کو پیداوار اور تخلیقی فن پارے کو اشیائے صرف گردانا جانے لگا۔ اس کا نتیجہ دو صورتوں میں ظاہر ہوا۔ یا تو لوگ پراسراریت، ماورائیت، مسٹزم، وجودیت وغیرہ جیسے نظریات سے الگ ہو کر بیانیہ پر اتر آئے اور یا پھر الفاظ اور اصطلاحات پر اتنا زور دیا جانے لگا کہ ان میں تجرید اور تجسیم (Abstractions and Synecdoche) شامل کیے گئے یا لفظوں کی توڑ پھوڑ سے جدید تر اور غیر روایتی مظہر پیش کیا جانے لگا۔ یہ امریکہ اور یورپ میں ہو رہا تھا۔ اردو ادب میں بھی اس کے کچھ اثرات نمایاں ہوئے۔ سمبالزم، وجودیت اور تجرید کے اصولوں کے ساتھ ساتھ لفظوں کی توڑ پھوڑ اور جمالیاتی مظہر پیش کرنے کی خواہش نے ان تحریروں کو جنم دیا جو باطنی (Mystic) اور (Transcendental) تحریروں سے زیادہ مشکل ہو گئیں۔ ساختیات کے اصول اب تک عام ادیبوں کو نہیں معلوم تھے مگر 'لفظی کارنیوال' بہت سے امریکی جریدوں میں شائع ہوتے رہے۔ ان میں بہت سی ایسی تحریریں تھیں جن کے متعلق یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ مبہم تھیں، یا فیشن پرستی کے تحت وضع کی گئی تھیں لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ ہمارے عام نقادوں اور تجزیہ نگاروں کی سمجھ سے باہر تھیں۔ یہی دور پس جدید کا دور ہے، اردو ادب میں اس کی افہام و تفہیم اب ہو رہی ہے۔ تنقید میں اس کے اثرات نمایاں ہیں۔ عام نثر و نظم میں ساختیاتوں کے اصول اتنے واضح نہیں ہیں۔ ویسے وہ لوگ جو جدیدیت کو اپنے خیال میں ختم کر کے حقیقت نگاری کا پرچار پھر سے کرنے لگے ہیں وہ ساختیات کو بھی کب کا دفن کر چکے ہیں۔ حالانکہ یہ تحریک تنقیدی میدان میں اپنے جوہر دکھا رہی ہے۔ نئے نئے انکشافات اب بھی ہو رہے ہیں اور اردو ادب کو تو ابھی اس سے بہت کچھ حاصل کرنا ہے۔ چاہے وہ قبول کی شکل میں ہو یا رد کی شکل میں۔

لہٰذا اگر کوئی پس جدیدیت کی تحریک ہے۔ جو جدیدیت کے بہت سے نظریات کو بدلنے یا ان میں ترمیم کرنے میں پر اثر ہو سکتی ہے تو وہ ساختیاتی تحریک ہے اور یہ بات ضرور ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ ادب میں حقیقت نگاری کا دور واپس نہیں آ سکتا۔ اردو ادب میں شاید جدیدیت اور ساختیات کے خلط ملط سے نئے نظریات جنم لیں اور تحریروں کی نئی شعریات اور جمالیات وضع کی جائے لیکن کہانی کی واپسی، وغیرہ جیسی باتیں ماضی کے اس دور کی یادگار رہیں گی جو فوسلز (Fossiis) میں تبدیل ہو چکا ہے۔ (ستمبر 1991)

○

(آراء (2): فہیم اعظمی، اشاعت 1997، ناشر: مکتبہ صریر، 14 سی، بلاک 20، فیڈرل 'بی' ایریا، کراچی 75950)

جدیدیت اور مابعد جدیدیت

پروفیسر ممتاز حسین سندھ مسلم کالج میں میرے سینئر رفیق تھے۔ متین، کم گو اور پختہ نظریاتی استاد تھے۔ لیکن میں نے کبھی انھیں نظریاتی جنگ وجدال میں الجھتے نہیں دیکھا۔ البتہ اپنی رائے کا مصمم اظہار کرتے ضرور پایا۔ پڑھنے کے دھنی تھے اور بعض اوقات تو ہم کو شبہ ہونے لگتا کہ وہ کتابوں کو سونگھ کر معلوم کر لیتے ہیں کہ ان کے اندر کیا لکھا ہے۔ میرے پاس Ernest Cassirer کی کتاب Philosophy of Symbilie Forms دیکھی تو مانگ کر پڑھنے لے گئے۔ یہ کتاب 3 جلدوں میں کانٹ کے فلسفہ پر تنقیدی اضافہ ہے۔ اس کو پڑھنے کی میں نے کئی مرتبہ کوشش کی لیکن بھاری پتھر سمجھ کر چوم کر چھوڑ دیا۔ ممتاز حسین صاحب نے دو تین ہفتوں میں کتاب واپس کر دی اور اس کی تعریف کی۔ تھوڑے دن بعد ہی ایک مضمون میں اس کا حوالہ موجود تھا۔ جو 1957 میں 'نیا دور' میں 'نثر معلا' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ بحثیت مجموعی کیسیرر کے حوالہ کو انھوں نے اپنی دلیل کی تائید میں جائز طور پر استعمال کیا تھا۔ اس مضمون کا حوالہ میں نے اس لیے بھی دیا کہ اس میں چند باتیں بڑی اہم ہیں، جو میری دانست میں اردو زبان کے جدید نقاد کو اپنے سامنے رکھنی چاہئیں، مثلاً انھوں نے لکھا ہے کہ 'آج کوئی شخص ہم میں سے اردو زبان میں مغربی طرز کے فلسفہ کی کوئی کتاب لکھنا چاہتا ہے تو اسے بہت سی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ صرف اصطلاحوں کی نہیں بلکہ اس بات کی بھی کہ ہماری سوسائٹی میں ان تصورات میں سوچنے کی عادت نہیں رہی ہے جن کے لیے اصطلاحیں وضع کی جاتی ہیں۔'' اسی طرح آگے چل کر انھوں نے کہا ہے کہ ''ہیگل کا ایک مشاہدہ ہے کہ 'زبان کلچر کا عملی مظہر ہے' اور اسی مفکر کے ایک ہم وطن مفکر وٹگنس ٹین (ایسا ہی لکھا ہے) کا قول ہے ''میری زبان کے حدود میری دنیا کے حدود ہیں۔''

آگے چل کر ممتاز حسین لکھتے ہیں کہ ''زبان خیالات اور شعور سے خارج میں اپنا وجود نہیں

رکھتی ہے کہ جب چاہا اس میں اپنی مرضی سے خیال ڈال دیا۔ زبان بھی کسی سوسائٹی کے ذہنی نشوونما کے ساتھ ساتھ اُگتی، بڑتی اور پھلتی پھولتی ہے۔ اس کی اپنی معروضیت یقیناً ہوتی ہے لیکن وہ معروضیت شعور کے عملی پیکر کی ہوتی ہے نہ کہ اس کی کہ وہ شعور سے خارج میں اپنا وجود رکھتی ہے۔"

'الفاظ اور معنی کی یہ اجنبیت وہاں کھل کر نظر آتی ہے جہاں شعور تو انگریزی زبان سے اکتساب کیا ہوا ہوتا ہے اور ہم اسے اپنی زندگی پر منطبق کیے بغیر یا اس کی سچائی کو محسوس کیے بغیر پیش کرتے ہیں۔"

اس بیان کی سچائی سے کسی کو انکار نہیں ہوگا۔ ممتاز حسین کا کہنا ہے 'ادیب جب تک اکتسابی شعور کو تخلیقی شعور میں تبدیل نہ کرے، اس کی تحریر بامعنی نہیں ہو سکتی، مسئلہ صرف یہ ہے کہ جو کام پروفیسر ممتاز حسین، ادیب کے ذمہ لگا رہے ہیں وہ اس کے بس سے باہر ہے۔ ادیب تو زمانہ میں تبدیلی کو کسی قدر عجلت سے محسوس کر کے اس کو الفاظ، تصورات، تمثیل اور علامات کے ایک مربوط نظام کی شکل میں پیش کر سکتا ہے اور معاشرتی ارتقاء میں ایک مہمیز کے طور پر کام سرانجام دے سکتا ہے، لیکن صرف اپنی ذات میں وہ بالعموم تبدیلی کا خالق نہیں ہوتا۔ میرے آج کے موضوع کے سیاق میں پروفیسر ممتاز حسین کی یہ بات ایک اہم پیش گفتار کی حیثیت رکھتی ہے۔

اردو زبان میں پچھلی ربع صدی میں کچھ نئی اصطلاحیں در آئی ہیں۔ مثلاً ساختیات، جدیدیت، پس جدیدیت، اشارہ، علامات جیسی اصطلاحیں، تنقید نگار محققین اور مبصرین آزادی سے استعمال کرتے ہیں اور اس کے ساتھ کچھ نامانوس نام مثلاً ساسور، ڈریڈا، اسی طرح زبان زدِ خواص ہیں۔ جیسے اس سے قبل مارکس، فرائڈ، نیتشے، تھے۔ میرے علم کی حد تک ان نئے دانشوروں کی کسی کتاب کا ترجمہ اردو میں نہیں ہوا ہے۔ یا کم از کم میری نظر سے نہیں گزرا۔ ان کے نظریات پر مبنی تحریریں بھی صرف وہی لوگ پڑھتے ہوں گے جو اس موضوع پر لکھتے رہتے ہیں اور وہ انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات ان تحریروں میں یہ ہے کہ اردو میں پڑھنے سے یہ فہم سے بالا رہتی ہیں۔ ان تحریروں میں قاری الفاظ کے معنی تو جانتا ہے یا جان سکتا ہے، لیکن وہ اُن جملوں کو نہیں سمجھ سکتا جن میں نفس مضمون بیان کیا گیا ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ انگریزی زبان میں اسی قسم کی تحریروں کے الفاظ کا مفہوم سمجھنے کے لیے، اصطلاحات کے تلازم سے ذہن خود بخود اس بنیادی فکر اور فلسفہ کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے جو ان نگارشات کے پس منظر میں کام کر رہا ہوتا مثلاً 'اشارہ' و 'علامات' سے ذہن اس لسانی فلسفہ کی طرف جاتا ہے

جس کی ابتداء دوسری جنگ عظیم کے بعد وٹگنسٹائن سے ہوئی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وٹگنسٹائن کا فلسفہ جرمن سے انگریزی ترجمہ کے بعد اولاً انگلستان اور امریکہ میں برٹرینڈ رسل اور مور (G.E. Moore) کی سرکردگی میں غالب فکر کی حیثیت سے مقبول ہوا۔ اردو زبان میں چونکہ یہ اصطلاحیں یکا یک رونما ہوئیں، اور اس زبان کے فکری لٹریچر میں اس کے پرانے حوالے نہیں ہیں اس لیے ان تحریروں کو سمجھنے میں ہمیں کوئی مدد نہیں ملتی۔

لیکن اس کی ایک دوسری اور بڑی وجہ بھی ہے کہ جدیدیت، اپنے معروف اور اصطلاحی معنوں میں اردو بولنے والوں کی اکثریت کے ذاتی اور اجتماعی تجربے کا حصہ نہیں ہے۔ روشن خیالی کی جس فکر نے مغرب کو متاثر کیا اور جس کے نتیجے میں فلسفہ جدید، سائنس، اور سائنسی علوم نے جنم لیا وہ مغربی اقوام کے ذاتی اور اجتماعی تجربہ کا حصہ ہیں۔ صنعتی انقلاب ذرائع پیداوار کی تبدیلی، جاگیردارانہ اور قبائلی نظام اور اس کی قدروں سے علیحدگی اور صنعتِ علم، یہ سب ہمارا تاریخی ورثہ نہیں ہیں۔ ہم محض ان تبدیلیوں کے بالواسطہ ناظر ہیں۔ مغربی اقوام کے فکری ارتقاء میں جدیدیت کے فلسفیانہ نظام کے ردِعمل کے طور پر اس کی نئی تفہیم میں دوسری جنگ عظیم کے بعد سے جو فکر پیدا ہونی شروع ہوئی اس نے اپنے اظہار کے لیے پرانی اصطلاحوں میں ترمیم و تنسیخ کر کے نئی اصطلاحات کا سہارا لیا۔ مغرب میں فکری ارتقاء کا یہ عمل صرف شعوری اور ذہنی عمل نہیں ہے، بلکہ معاشرتی طرز زندگی کے مسائل سے نبرد آزما ہونے کا ایک طریقہ ہے۔ بحیثیت مجموعی اس پورے فکری اور معاشرتی عمل سے ہمارا کوئی راست تعلق نہیں ہے۔ اسی لیے اکثر یہ بحثیں جو ہماری فکر میں لٹریچر کے حوالہ سے داخل ہوئی ہیں اجنبی لگتی ہیں۔ اور بسا اوقات ہم ان کی کلی تفہیم سے قاصر رہتے ہیں۔ یا جن معنوں میں ہم ان کو سمجھتے ہیں، وہ مغرب کے معروف معانی نہیں ہیں جن میں یہ اصطلاحات استعمال ہوتی ہیں۔ شہری زندگی، بین الاقوامی اقدار اور تہذیب جن کو عالمگیر سمجھا جاتا تھا، دولت کی فراوانی جو خاص معاشی اور سیاسی حالات کی وجہ سے ممکن ہوئی تھی سائنسی طریق کار، عقلیت پسندی، ذاتی آزادی اور ایک بورژوائی تہذیب جو مغرب کے آرٹ اور لٹریچر میں نمایاں ہیں وہ خصوصیات ہیں جن سے مغربی جدیدیت عبارت ہے اور جن کے متعلق اگرچہ ہمیں ثانوی علم حاصل ہے لیکن یہ ہماری زندگی کا حصہ نہیں بنی ہیں۔ جدید لباس، جدید عمارتوں، جدید آرٹ، جدید طبی سہولتوں اور ہسپتالوں کے نظام اور غسل خانوں میں گندآب ریزی کے نئے طور طریقوں سے ہمارے اطراف میں جدیدیت کے مظاہر تو ملتے

ہیں لیکن خود، داخلی طور پر ہم ان ہی اقدار کے اسیر ہیں، جو جدیدیت سے پہلے کی اقدار ہیں۔ ہمارے سائنس داں سائنس تو پڑھتے ہیں، لیکن خود اپنے رویوں میں سائنٹفک نہیں ہیں۔ وہ آج بھی سائنس کی مدد سے خدا کی تلاش میں ہیں اور کائنات میں جنت اور دوزخ کے مقامات متعین کرنے میں لگے ہوئے ہیں وہ اپنے رسوم و رواج، پسند ناپسند اور زندگی کے متعلق فیصلوں میں اسی پرانی ڈگر پر چل رہے ہیں جس پر وہ جدیدیت سے روشناس ہونے سے پہلے سے چل رہے تھے۔ (یہاں میرا ارادہ کسی رویہ کی قدر و قیمت متعین کرنے کا نہیں یہ صرف امر واقعہ کا اظہا رہے جو شاید ہمیں مسئلہ کو سمجھنے میں مدد دے گا)

فلسفہ جدید کا باوا آدم ڈیکارٹ ہے۔ فکر کی تشکیل نو میں اس کے دو تصورات کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ اوّلاً وہ انسانی علوم کے لیے ایک پختہ بنیاد کا متلاشی ہے جو علم کی صحت اور اس کے حصول کو یقینی بنا سکے۔ غزالی کی طرح وہ بھی اپنے طریق کار کو شک سے شروع کرتا ہے اور کہتا ہے کہ انسان اپنی تمام معلومات کے متعلق یہ گمان کر سکتا ہے کہ وہ محض ظنی ہیں اور یقین کے درجہ کو نہیں پہنچتیں۔ شاید انسان خواب دیکھ رہا ہو، اور خواب کو ہی حقیقت سمجھ بیٹھا ہو، شاید اس کو شیطان بہکا رہا ہو، یا اس کے حواس میں کوئی نقص ہو۔ لیکن جس علم میں شک کی گنجائش نہیں ہے، وہ یہ ہے کہ وہ خود، شک کرنے کے اس مرحلہ سے گزر رہا ہے۔ اگر وہ خود نہ ہوتا تو شک بھی نہ ہوتا۔ شک کے عمل نے ہی انسان کو اپنے ہونے کا حتمی ثبوت فراہم کیا ہے اور انسانی ذات کا ہونا ہی وہ یقینی بنیاد ہے جس پر وہ اپنے علوم کی عمارت تعمیر کر سکتا ہے۔

ڈیکارٹ کا دوسرا اہم تصور، جسم و جان کی دوئی ہے۔ جسم کو، ذہن سے آزاد ایک حقیقت ماننے سے سائنسی علوم کا نیا دروازہ کھلا اور کائنات میں کارفرما قوانین دریافت ہونا شروع ہوئے۔ موسم کی تبدیلی، دن رات کا آنا جانا، اشیاء کی حرکت و سکون، امراض اور ان کے اسباب، زندگی اور اس کا ارتقاء، اب کسی مافوق الفطری ہستی یا کسی مابعدالطبیعیاتی نظام کے تابع نہیں رہے۔ بلکہ خود تشریحی (self explanatory) حقائق تسلیم کیے جانے لگے جو کائنات کو ایک نظام میں پرو دیتے ہیں، اور کونیات کے یقینی علم کو ممکن بناتے ہیں۔ فکر جدید کا بنیادی زور، انسانی ذہن کو مدرسیت اور علم کلام کی گرفت سے آزاد کرانا تھا اور علم کو ایک ایسی مستحکم بنیاد فراہم کرنا تھا جس پر وہ عقلی انداز سے اپنی عمارت تعمیر کر سکے، اور جہاں صدق و کذب، اچھائی اور برائی اور خیر و شر کے جانچنے کے طریقے انسانی علم و عقل کی پہنچ سے باہر نہ ہوں۔

فلسفہ جدید، اپنی فکری اساس میں روح اور مادّہ کی دوئیت کا قائل ہے اور ان دونوں کی زیادہ سے زیادہ قربت، اسپنوزا (Spinoza) کے بقول ایک ہی سکہ کے دو رخ کی طرح ہے لیکن ہیں بہر حال دو۔ اس فکر سے ایک معروضی سائنس، عالمگیر قانون اور اخلاقیات نے جنم لیا۔ روایت نے تجربیت کے لیے جگہ خالی کر دی اور اب سچائی اور خیر معلوم کرنے کا وسیلہ کسی نہ کسی نوع کا انسانی تجربہ قرار پایا۔ حقیقت کے کسی غیر ثابت شدہ نقطۂ نظر کو قبول کرنے کے بجائے، عافیت اس میں سمجھی گئی کہ شعور کی کیفیات کے راست تجربات کو عقلی یا نفسیاتی رشتوں میں منسلک کر کے اصل حقیقت تسلیم کر لیا جائے۔ اس لیے کہ یہ عالم اصغر اور عالم اکبر کو ایک کونیاتی سلسلہ میں جوڑ دیتی ہے۔ اور زندگی کو ایک منظم کارخانہ قدرت بنا کر پیش کرتی ہے۔ اشیاء کے ظواہر کے پس پشت جو حقیقت کارفرما ہے اس تک عقل سے رسائی ممکن ہے۔

اس انسانی خود اعتمادی کی روشنی میں آرٹ اور لٹریچر میں جدیدیت کی نمو، ایک قسم کی جمالیاتی خود شعوری، اور داخلیت کے ذریعہ ہوئی۔ بیانیہ انداز کو رد کر دیا گیا اور اس کی جگہ ایک لمحاتی مونتاژ نے لے لی۔ منطقی استبعادات (paradoxes) اور بے یقینی کی کیفیت زندگی سے اصولاً دفع کر دی گئیں۔ ادب اور آرٹ میں جدیدیت اس فکر نو کی پروردہ معاشرتی اور معاشی تبدیلیوں کی وجہ سے وجود میں آئی۔ سائنس اور ٹکنالوجی میں انقلاب نئی نئی ایجادات، صنعتی تبدیلی کے زیر اثر معاشرتی اکھیڑ پچھاڑ، انتقال آبادی، شہری زندگی کے مسائل اور قومی حکومتوں اور عوامی سیاسی تحریکوں کے جلو میں بیسویں صدی کی ابتداء سے ادب اور آرٹ میں بنیادی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ کلاسیکیت کے خلاف ایک شعوری کوشش کے زیر اثر، جدید ادب نے بھی اس درونی حقیقت تک رسائی کی کوشش کی جس تک پہنچنے پر کلاسیکیت نے قدغن لگا رکھی تھی مغربی ادب میں جن لوگوں کو جدیدیت کا علمبردار کہا جاتا ہے اور ان میں جوائس (Joyce) ییٹس (Yeats)، پروسٹ (Proust)، کافکا (Kafka) جیسے ادیب شامل ہیں۔ شاعری میں ایلیٹ (Eliot) اور پاؤنڈ (Pound)، ڈرامہ میں سٹرنبرگ (Stringberg) اور پرانڈیلو (Pirandello) اور سزان (Cezanne) پکاسو (Picasso) اور میتس (Matisse) مصوری میں جدیدیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

یہ وہ خصوصیات ہیں جو جدیدیت کو، اپنے تمام داخلی اختلافات کے باوجود، کلاسیکل اسپرٹ اور آرٹ سے ممیّز کرتے ہیں۔ سعدی کی 'گلستان بوستان' مولانا روم کی 'مثنوی'، 'کتاب الاغانی'،

'الف لیلہ'، 'آرائش محفل' اور 'قصہ چہار درویش' اپنی نوعیت میں جدیدیت کی فکر کی ترجمان نہیں ہے۔

جدیدیت کے اس نئے نظام اقدار نے مغربی ادب اور آرٹ کو راست طور پر متاثر کیا لیکن اردو بولنے والوں کی اکثریت پر اس کا اثر ثانوی تھا۔ جس کے نتیجہ میں بعض لوگوں کی فکر بظاہر تو جدیدیت کے نقطۂ نظر سے ہم آہنگ ہوگئی لیکن اکثر کی زندگی کو اس نے ایک دوگونہ شخصیت میں تبدیل کردیا۔ یہ دورُخی شخصیتیں اپنے زبان و بیان اپنے ادب اور افکار کے اعتبار سے تو جدید ہوگئیں لیکن جدیدیت ان کے ذہنوں میں اس قدر راسخ نہ ہوسکی کہ وہ اپنے اعمال اور اعمال فکر میں جدید بن جائیں۔

اردو زبان کے لحاظ سے غالباً پہلی بڑی شخصیت غالب کی ہے جو سرسید کو اس بات پر مطعون کرتے ہیں کہ سائنسی ایجادات اور اختراعات کے اس زمانہ میں وہ سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود ہیں اور آثارالصنادید میں ماضی کی رفعتیں تلاش کررہے ہیں۔ سرسید نے غالب کی اس تنبیہ کا بہت جلد اثر قبول کیا اور وہ فکر جدید کے سب سے اہم نمائندہ بن گئے۔ ان کے زیر اثر ادب اور اظہار میں جو انقلاب آیا اور اردو زبان جس شاعری اور نثر سے روشناس ہوئی اس کا نشان اس سے پہلے نہیں ملتا۔ سرسید انیسویں صدی میں جدیدیت کے اس فکری نظام سے اس لیے اہم آہنگ ہوسکے کہ انھوں نے اپنے متقدمین کی طرح ذہن کے دریچوں پر روایت پرستی، کے دبیز پردے نہیں لٹکا رکھے تھے۔ وہ ذہناً اور عقلاً خود مکتفی ہونے کی حماقت میں اپنے پیشروؤں کی طرح مبتلا نہیں ہوئے اور دوسرے کے برخلاف انھوں نے یہ جاننے کی کوشش کی کہ اس دنیا میں مسلمانوں کے علاوہ اور لوگ بھی ایسے ہوسکتے ہیں جو علم اور عقل والے ہیں۔ سرسید کی فکر سے اختلاف یا اتفاق سے قطع نظر جدیدیت کی جو اخلاقی اور ادبی اقدار سرسید کی تحریک کے زیر اثر پیدا ہوئیں وہ برصغیر ہندوستان میں بعد کی تمام جدید تحریکوں کا محرک بنیں۔

اردو ادب میں شاعری، ناول، افسانے، مذہبیات میں علم کلام اور الہیات کی جگہ اخلاق اور عمل پر زور، مابعد الطبیعیات میں افلاطون کے تجد د امثال کے فلسفہ کے برخلاف کائنات کی فطری یا حرکیاتی توجیہ اور معاش و معاشرت میں رواجی، اور رسمی طور طریقوں کی جگہ ایک نسبتاً زیادہ سائنٹفک رویہ کا اظہار، اصلاح کی وہ تمام تحریکیں جو مسلمانوں کو فرسودہ روایت پرستی، اور توہمات کی دنیا سے نکال کر ایک عقلی اور شعوری زندگی کی طرف مائل کرتی ہوں یہ سب سرسید کی بدولت ممکن ہوسکا۔ سرسید، محض علمی یا کتابی شخصیت ہوتے تو شاید ان کا اثر اتنا دوررس نہ ہوتا۔

ان کی علمی اور عملی زندگی کی ہم آہنگی نے مسلمانوں کو عملاً ان علوم سے روشناس کرایا جو جدیدیت کے نقیب تھے۔

سرسید کے بعد کا اردو ادب بحیثیت مجموعی، نوعی اعتبار سے جدید ادب ہے۔ نظریاتی اختلافات کی وجہ سے اگر چہ وہ مختلف گروہوں میں تقسیم ہو سکتے ہیں لیکن ان کے اختلافات جدید فکر میں آپس کے اختلافات کی طرح ہیں، جو نظریاتی کشمکش میں دلائل سے جنگ جیتنے کے قائل ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ اردو میں کلاسیکی فکر، بالکل ختم نہ ہو سکی اور یہ بات بھی سامنے رکھنا چاہیے کہ جدیدیت، انسانی زندگی کا وطیرہ بن سکی۔ اس میں سب سے بڑا دخل مذہب کا رہا ہے۔ اردو بولنے والے مسلمان خاص طور پر جس الٰہیات پر یقین رکھتے ہیں وہ اشاعرہ کے طرز فکر پر مبنی ہے جس کے مطابق، خیر و شر، حق و صداقت، درست اور نادرست سب کا منبع ایک حکم ہے جو ایک تنزیہی الوہیت سے صادر ہوتا ہے۔ انسان کی عقل ان احکام کی فہم اور تعبیر اپنی سمجھ کے مطابق تلاش کر سکتی ہے لیکن اگر کوئی حکم ان کو خلاف عقل معلوم ہو تو اس سے انکار نہیں کر سکتے۔ وہ صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ حکم اگر چہ اچھا ہے لیکن ہماری ناقص عقل اس کی اچھائی سمجھنے سے قاصر ہے۔ اشرف علی تھانوی صاحب نے 'الانتباہات المفیدہ' نامی رسالہ لکھ کر مسلمانوں کو سرسید کی ملحدانہ فکر سے بچانے کی کوشش کی ہے۔ مذہب چونکہ مسلمانوں کے ذہنوں پر مضبوط گرفت رکھتا ہے اس لیے وہ لوگ بھی جو جدیدیت کے علمبردار تھے، بہت دیر تک، مذہب کے خلاف دانشوروں اور ادیبوں کی تضحیک برداشت نہ کر سکے اور کسی نہ کسی طور پر انھوں نے ان دونوں کو اسی طرح آپس میں شیر و شکر کرنے کی کوشش کی جس طرح ان سے پہلے کے عیسائی پیشرو کر چکے تھے۔ انھوں نے اس میں بہتری سمجھی کہ مذہب کے دائرہ کار کو انفرادی اخلاقیات اور شخصی کردار تک محدود کر دیا جائے اور زندگی کے معاشی معاشرتی اور قانونی مسائل، انسان اپنی عقل کی روشنی میں طے کرے۔ یہ بات جدیدیت کے عین مطابق ہے۔

مذہبی دائرہ فکر میں وہ لوگ جو اسلام کو آئیڈیالوجی سمجھتے ہیں اپنی ایک نہج میں جدید ہیں۔ اور وہ نہج یہ ہے کہ وہ اسلام کو اصولوں کا ایک کلی نظام سمجھتے ہیں۔ جس کا اطلاق انسانی زندگی کے انفرادی اور اجتماعی دونوں پہلوؤں پر ممکن بھی ہے اور ضروری بھی۔ اسلام کو کلی نظام سمجھنے کی حد تک تو وہ جدید ہیں لیکن اس نظام کو 'حکم' خداوندی سمجھنے میں وہ روایتی ہیں۔ 'حکم' کی اسی منطق کی وجہ سے یہ نظام اپنے ارتقاء کے ایک مقام پر رک چکا یہ اور بالفعل ان میں اور کلاسیکی روایت پسندوں

میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس طرح اشرف علی تھانوی اور مولانا مودودی اپنے اختلافات کے باوجود فکری طور پر ایک ہی قبیلہ کے دو فرد ہیں۔ پروفیسر حسن عسکری صاحب کا معاملہ ان دونوں سے کسی قدر مختلف ہے۔ وہ جدیدیت کی ایک فکر یعنی مادّیت کے مغالطوں کی نشاندہی کرتے ہیں لیکن اس کے برخلاف وہ جدیدیت ہی کے ایک دوسرے طرز فکر یعنی تصوریت یا روحیت کی ایک خاص قسم کے موئد ہیں۔ تصوریت یا روحیت کے کلی نقطۂ نظر کا دفاع عسکری صاحب کو جدیدیت کے زمرہ سے خارج نہیں کرتا اور ان کا یہ ادعا کہ انسانی عقل کے ماورا ایک الہامی ہدایات انسانوں کو فلاح کے راستے پر گامزن رکھتی ہے۔ ایک قسم کی جدیدیت ہی ہے لیکن اس اعتبار سے وہ جدیدیت سے خروج کرتے ہیں کہ انسانی مسائل کو چاہے وہ معاشی ہوں، یا سیاسی اور قانونی ماورائے عقل کر کے ان کو ایک قسم کی الٰہیات کا تابع بنادیتے ہیں۔

اقدار کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ جدیدیت کی اقدار کلاسیکل اقدار سے متضاد ہوتی ہے۔ مسئلہ فی نفسہ کسی قدر کے ردوبدل کا نہیں بلکہ اس کے معقول ہونے کے جواز کا ہے۔ اقدار اپنے اطلاق میں، سیاق وسباق اور زمان ومکان کے حوالوں سے اثر پذیر ہوتی رہتی ہیں۔ چوری نہ کرنا قدر ہے، انصاف کرنا قدر ہے۔ لیکن چوری اور انصاف کی اقدار کو معاشرہ میں قائم کرنے کے لیے جو ذرائع اختیار کیے جائیں گے وہ مختلف ہوسکتے ہیں۔ اقدار اور ذرائع دونوں کے حکمی ہونے سے، انسانی زندگی میں عقل کا عمل دخل ختم ہوجاتا ہے۔ یہی وہ حدِ فاصل ہے جو جدیدیت کو قدامت سے متمیز کرتی ہے۔

بیسویں صدی کی ابتداء میں ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جدیدیت انسانی فکر کا منتہا ہے اور اب کوئی دوسرا نظریہ اس کی جگہ نہیں لے سکے گا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد خاص طور پر کلی اور مابعدالطبیعیاتی نظاموں کے خلاف ایک ردِعمل پیدا ہوا۔ تمام کلی، عالمگیر اور مابعدالطبیعیاتی نظام اپنے اندر ایک قسم کی جبریت رکھتے ہیں۔ یہ جبریت انسانی زندگی کو ایک خاص روش اور ڈگر پر چلنے کے لیے مجبور کرتی ہے، اور ان میں ایک قسم کی یکسانیت پیدا کرتی ہے اور انسانی زندگی کا بڑا حصہ غیر عقلی، یا رسمی ورواجی، یا جذباتی قرار پا کر، عقل وخرد کے دائرہ سے باہر نکل جاتا ہے۔ عقل انسان کو تجرید کی طرف لے جاتی ہے اور تجرید احساساتی طور پر مطمئن نہیں کرتی اور اکثر انسان کی ذاتی اور وجودی زندگی پر ٹھیک سے منطبق بھی نہیں ہوتی۔ حساب کی رو سے 2 اور 2 مل کر ہمیشہ 4 ہی ہوں گے لیکن انسان کی احساساتی زندگی میں یہ کبھی 3، اور کبھی پانچ ہوسکتے ہیں۔ کلیت کے

استبدادی نظام کے ردعمل کے طور پر انسان نے جدیدیت کی اسی طور پر نفی کرنے کی کوشش کی جس طرح جدیدیت نے کلاسیکی نقطۂ نظر کی تھی۔ اب لمحات کو ایک سلسلہ میں پروکران کے کسی پیٹرن کو سمجھنے کی ضرورت نہیں۔ لمحہ بجائے خود اکائی ہے اور ذاتی طور پر مکمل ہے۔ یہ بات کہ لمحات مل کر ایک بامعنی زندگی تشکیل دیتے ہیں ایک ثانوی بات ہے اور لمحات کی مختلف تراکیب سے کسی ایک سے زیادہ قسم کے معانی پیدا ہو سکتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک حق بجانب ہوگا۔ کسی ایک کا ردّ و قبول، انسان کے مزاج، مرضی اور ضرورت پر منحصر ہے۔ اس پس جدیدی نقطۂ نظر نے اقدار کی اضافیت کے نقطۂ نظر کو تقویت دی اور انسانی زندگی میں وحدت کے بجائے کثرت پر زور دیا۔ وحدت ایک آسائش ہے۔ جب کہ کثرت ایک حقیقت ہے۔

پس جدیدیت عصری بورژوائی ثقافت کی ایک تحریک کا نام ہے۔ یہ اصطلاح 1960 کے لگ بھگ نیویارک کے آرٹسٹوں نے استعمال کرنا شروع کیا جو تقریباً 1970 میں یورپی مفکروں نے اپنالی۔ اس تحریک کا بنیادی فلسفہ، جدیدیت کو جواز فراہم کرنے والے 'اساطیر' myths کو خشت بہ خشت توڑنا تھا۔ ان اساطیر میں جدیدیت کا یہ ادعا کہ وہ سائنس کے ذریعہ، انسانیت کو تدریجاً توہمات کے چنگل سے نجات دلا سکتی ہے یا یہ کہ فلسفہ جدید انسان کو ایک کلی، یا عالمگیر بنیاد فراہم کرتا ہے جس پر حتمی علم کی عمارت تعمیر کی جا سکتی ہے، شامل ہیں۔ پس جدیدیت اس طرح علوم عقلی اور اساسیت (foundationalism) کے خلاف ایک تنقیدی فکر کی حیثیت سے رونما ہوئی۔ عمومی طور پر اس کے ماننے والوں کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ صداقت، یا عقل کسی ایک شے یا فعل واحد کا نام نہیں ہے، بلکہ کئی عقلی نظام ممکن ہو سکتے ہیں یا کئی بظاہر متضاد صداقتیں بیک وقت ممکن ہو سکتی ہیں۔ اس تحریک سے قبل ہی کثیر الابعادی منطق کا نقطۂ نظر، فلسفہ میں جگہ پا چکا تھا جس کا کہنا تھا کہ ارسطو کا قانون تضاد لازمی اور عالمگیر طور پر صحیح نہیں ہے۔ کائنات اور اس کے علوم کو اس طرح کے ایک کلی اور لازمی قانون کا پابند کرنا، حقیقت کو مسخ کرنے کے مترادف ہے۔

'پس جدیدیت' کا ایک نتیجہ آرٹ کی دنیا میں یہ نکلا کہ روزمرہ کی زندگی اور آرٹ کے درمیان خطِ فاصل ختم ہوگیا۔ اس طرح اشرافیہ ثقافت، اور لوک ثقافت کا طبقاتی فرق بھی مٹ گیا اور مختلف طرزوں اور اسٹائل کی ملاوٹ سے نئی قسم کے آرٹ اور فنی تخلیقات کو انمل بے جوڑ سمجھنے کے بجائے درجہ قبول حاصل ہونے لگا۔ مضحک نگاری، چربہ نویسی، مختلف طرزوں کا اختلاط، رمز و کنایہ اور ایک خاص قسم کا کھنڈراپن ادیبوں کے مقبول موضوعات بن گئے اور یہ ادب، بے ننگ و عار،

اتنا ہی سنجیدہ اور وقیع سمجھا جانے لگا جس طرح جدیدیت کے زیر اثر ادب سمجھا جاتا تھا۔ غالباً اسی وجہ سے اکثر نقاد اس ادب کو عمق سے عاری اور سطحی سمجھتے ہیں۔ تخلیقی ادب کا انحطاط اور ادیب کی غیر معمولی ذہانت سے انکار کا نتیجہ یہ نکلا کہ آرٹ کو ایک تکراری عمل سمجھا جانے لگا۔ یہ بھی کہا جانے لگا کہ پس جدیدیت کے معنی یہ ہیں کہ مواد سے صرف نظر کر کے صرف ہیئت اور اسٹائل پر نظر رکھنی چاہیے اور حقیقت تک رسائی کے بجائے صرف شبیہ پر قناعت کرنی چاہیے۔ اسی لیے استعارہ کو ادب اور فلسفہ دونوں میں ایک نمایاں کردار عطا کر دیا گیا۔ اب حقیقتِ زماں، ماضی حال اور مستقبل کا احاطہ نہیں کرتی۔ یہ صرف علیحدہ علیحدہ لیکن نہ ختم ہونے والے 'حال' کے اجزاء ہیں۔ جن کا ایک دوسرے سے تعلق اضافی ہے حقیقی نہیں۔ پس جدیدیت نے اصطلاحات کے ایک نئے مجموعہ کو جنم دیا جو تحریروں میں سکہ رائج الوقت کی طرح چل پڑا۔ یہ اصطلاحات اور الفاظ اگر چہ پہلے سے مستعمل رہے ہیں لیکن پس جدیدیت کے سیاق میں ان کے معنی مختلف ہوتے ہیں۔ پس جدیدیدیت کی تحریک کے ساتھ، ایک اور رجحان نے بھی تقویت حاصل کی، اور وہ ہے 'متون' کا مطالعہ۔ اس کو آسان زبان میں اس طرح سمجھا جا سکتا ہے کہ فلسفہ، تاریخ، اصولِ قانون، سماجیات اور دوسرے نظام فکر دراصل کسی گفتگو یا بیان کے مختلف متون ہیں اور ان کے پس پشت، کسی حقیقت یا کلی نظام کی تلاش، کارعبث ہے۔ یہ سب 'کلام' یا تکلم کی مختلف انواع ہیں اور ہر نوع اپنی دنیا میں ایک مفہوم رکھتی ہے۔ اسی طرح کسی بیان کے مختلف متون ہو سکتے ہیں، یہ کام انسان کا ہے کہ وہ ان متون میں کس کو پسند کرتا ہے اور اختیار کرتا ہے۔

اس بات سے سب ہی واقف ہیں کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد مغربی معاشروں میں ایک نوعی تبدیلی آئی ہے۔ اس تبدیلی کو سماجی مفکرین نے مختلف ناموں سے موسوم کیا ہے۔ مثلاً میڈیا سوسائٹی، صارفین کا معاشرہ، یا منضبط اصراف کا ایک بیوروکریٹک معاشرہ، پس صنعتی معاشرہ وغیرہ۔ ان سب ناموں کو اب ایک ہی اصطلاح میں سمو کر، اس معاشرہ کو اب پس جدیدی معاشرہ کہا جانے لگا ہے۔ یہ پس جدیدی معاشرہ نئے سماجی رشتوں اور تعلقات کو جنم دیتا ہے اور معاشرتی ساخت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس کا ایک اثر زبان کے استعمال اور اس کے متعلقات پر بھی پڑا ہے۔ بیسویں صدی کے آخری نصف میں جدید سائنس اور ٹیکنالوجی کی ایک خصوصی سمت میں ترقی کی وجہ سے، زبان اور بیان کے معاملات سے اس کا گہرا تعلق قائم ہوا۔ لسانیات کے مختلف نظریات، خیالات اور تصورات کی ترسیل اور سائبر نیٹکس (cybernetics)، کمپیوٹر اور اس

کی زبانیں، ترجمہ کے مسائل، اطلاعات اور علم کے گودام بنانے کا مسئلہ اور ڈیٹا بنک (data bank)، ان تمام تکنیکی تبدیلیوں نے علمیات پر بڑا گہرا اثر مرتب کیا ہے علم کو اشاروں اور برقی حرکت میں منتقل کرنا اور اس کو تجارتی بنیادوں پر استعمال کے قابل بنانے سے معاشروں میں علم کے حصول کے ذرائع میں انقلاب پیدا ہو رہا ہے۔ اس 'بعد جدیدی' منظرنامہ میں 'علم' کا مقام اور مرتبہ دونوں بدل رہے ہیں اور علم کی ہر وہ قسم جو مقداری طور پر قابل ترسیل نہ ہو علم کے زمرہ سے اسی طرح خارج ہو رہی ہے، جس طرح جدیدیت نے ہر اُس قضیہ کو جو قابل تصدیق (verifiable) یا قابل تکذیب (falsifiable) نہ ہو، علم کے زمرہ سے باہر کر دیا تھا۔ قبل تجربی عقلیات پر مبنی نظاموں، مثلاً ریاضیات یا اقلیدس علم کی ایک دوسری قبیل سے تعلق رکھتے ہیں اور اپنا ایک تجریدی نظام بناتے ہیں جو آپس میں مربوط ہوتا ہے اور جس میں صحت اور تصدیق کے معیارات اس نظام کے مفروضوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ جس مقداری علم کا اس جدید تر زمانہ میں ہمیں سامنا ہے وہ زمانہ جدید، یا ماقبل جدیدیت کی طرح بجائے خود ایک مقصد نہیں ہے جس کا حصول انسانوں کو مہذب اور ذی علم بناتا ہے، بلکہ یہ ایک فروختنی شے ہے اور ایک پیداواری ذریعہ جس کی مدد سے دنیا کی منڈیوں پر قبضہ کیا جا سکتا ہے۔ ترقی یافتہ قوموں میں اب افرادی قوت کارخانوں میں کام کرنے والوں یا کسانوں پر مشتمل نہیں ہوتی بلکہ ان لوگوں پر مشتمل ہوتی ہے جو پیشہ ورانہ تکنیکی مہارت رکھتے ہوں۔ یہ کام اب کم ترقی یافتہ، یا غیر ترقی یافتہ ممالک کا ہے کہ وہ تکنیکی مہارت پر مشتمل صنعتی پیداوار کو خود اپنے ملکوں میں یہ جانے بغیر بنا سکتے ہوں کہ ان میں کس قسم کی مہارتیں استعمال ہوتی ہیں۔ جیسے جیسے 'علم' اور 'لاعلمی' کا یہ خلا وسیع ہوتا رہے گا اسی مناسبت سے کم علم ممالک مفتوحہ یا مقبوضہ علاقے بنتے رہیں گے اور ان پر عملاً فوجی تسلط کی ضرورت کم سے کم تر ہوتی جائے گی۔

موجودہ زمانہ میں طاقت کا اصل منبع عوام یا سیاسی جماعتیں نہیں بلکہ ملٹی نیشنل کارپوریشنیں ہوتی ہیں۔ یہی آج کل کی زبان میں 'علم کی طاقت' ہے جس کے دو پہلو ہیں۔ اولاً یہ فیصلہ کون کرتا ہے کہ علم کیا ہے، اور ثانیاً اس کا علم کس کو ہے کہ کس وقت کس فیصلہ کی ضرورت ہے۔ جس قوم، کارپوریشن یا گروہ کو علم کی ان دو جہتوں پر سبقت حاصل ہوگی وہ اس دنیا میں قوت کا اصل سرچشمہ ہوگی، اور وہی حاکم۔ مابعد جدیدی علم، اس علم کی طرح جس کو ہم اصطلاحی معنوں میں 'جدیدیت' کہتے ہیں، اب صداقت کی تلاش نہیں ہے۔ بلکہ 'کارکردگی' کی صلاحیت پر مشتمل

ہے۔ اب سائنس داں تکنیکی ماہرین، اور عالم اس لیے خریدے جاتے ہیں تا کہ وہ اس کارکردگی کی قوت میں اضافہ کر سکیں۔ اس زمرہ امتیاز میں سماجی ماہرین بھی شامل ہیں جن کا کام اب سماجی انجینئرنگ بن گیا ہے۔ 'صداقت' سے 'کارکردگی' کی طرف یہ سفر ہماری تعلیمی پالیسیوں اور اداروں پر راست اثر ڈالتا ہے جو سچائی کی تلاش کی جگہ پیداواری اضافہ کے لیے افراد کی تیاری میں لگ چکے ہیں۔ اب ایک طالب علم، یا ریاست، یا یونیورسٹی اس سوال سے تعرض نہیں کرتی کہ 'کیا یہ سچ ہے؟' بلکہ ان کے نزدیک اہم سوال یہ ہے کہ ''اس کا مصرف کیا ہے؟'' علم کو مال تجارت بنانے کے بعد یہی سوال اہم ہے کہ کیا یہ قابل فروخت ہے، پس جدیدی فرد کے لیے اب فطرت، کائنات میں پھیلے ہوئے مظاہر نہیں ہیں بلکہ وہ ڈیٹا بنک ہیں جن کو وہ اپنا ماحول اور فطرت سمجھنے لگا ہے۔ اب اگر سائنس داں کوئی ایسی دریافت بھی کرلے جو نئی اور اچھوتی ہو یا خلق خدا کے لیے فائدہ مند ہو تو بھی اس کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے، یا دبا دیا جاتا ہے، محض اس لیے کہ پس جدیدی خودغرضی کے لیے وہ ایک منافع بخش تجارت کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے اور ان قوانین کو چیلنج کر سکتی ہے جن کے زور پر بڑی بڑی کمپنیاں منافع خوری کر رہی ہوتی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ربع صدی پہلے سائنس داں ایک ایسا موٹر بنانے میں کامیاب ہو گئے تھے جو ماحولی آلودگی پیدا نہیں کرتی لیکن اس کو بنانے کے لیے، دنیا میں موٹر کمپنیوں اور تیل فراہم کرنے والے کنسورشیم کے کھیل بگڑ جانے کا خطرہ تھا۔ یہی حال ادویات کا ہے جو بہت کم داموں میں دنیا کے غریب لوگوں کے امراض میں مفید ثابت ہو سکتی ہیں لیکن ان سے بھی اس کھیل کے اصول بگڑتے نظر آتے ہیں جو طاقتور کمپنیوں نے بنائے ہیں۔

یہ وہ منظرنامہ ہے جو آج کا مغرب اپنے ادب کو مواد فراہم کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی نوعیت اور پیچ سے ہمارے ادیب ناآشنا ہیں۔ ایسی صورت میں وہ ان معیارات اور تنقیدی نظریات کو اگر اپنے ادب اور زبانوں پر لاگو کرنا چاہیں گے تو یہ ایسا مکالمہ ہوگا جو دو علیحدہ زبانوں میں ہو رہا ہوگا۔ اور یہ دونوں زبانیں منطقی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہوں گی۔

جدیدیت کا جو لائحہ عمل اٹھارویں صدی میں روشن خیال مفکرین اور فلسفیوں نے ترتیب دیا تھا وہ معروضی سائنس، عالمگیر اخلاقیات اور قانون (universal morality) اور آزاد آرٹ یعنی ایسا آرٹ جو تقدیسی یا درباری مقاصد کی تکمیل کے تحت نہ لکھا گیا ہو، پر مبنی تھا۔ ان مفکرین کے خیال میں یہ مقاصد تہذیب و ثقافت کی دولت زندگی کو آسودہ کرتے ہیں اور کائنات کی تسخیر

کے ساتھ انفس و آفاق کی معرفت میں بھی ممد و معاون ہوتے ہیں۔ اسی طرح یہ زندگی کی اخلاقی اقدار کو ایک بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اداروں کو انصاف کی بنیاد پر قائم کرتے ہیں اور اس طرح انسانوں کی کلی مسرت میں اضافہ کا سبب ہوتے ہیں۔

جدیدیت کے اس عظیم الشان منصوبہ کے برعکس مابعد جدیدی ہر نظریاتی بیانیہ (metanarrative) کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں اور ہر قسم کے عالمگیریت کے فلسفہ کو چاہے وہ ہیگل کا ہو یا مارکس کا رد کرتے ہیں۔ یہاں وہ تمام بڑے بڑے نظریات جو جدیدیت کی گود میں پروان چڑھے، مثلاً مزدوروں کی آزادی، دولت کی ترکیز یا غیر طبقاتی معاشرہ، اپنی قدر و قیمت کھو دیتے ہیں۔ مابعد جدیدی کے نزدیک ہر قسم کا عظیم الشان نظریہ یا بیانیہ (grand narrative) دراصل کچھ لوگوں کے کائنات کو قابو کرنے، یا فتح کرنے کا مظہر ہے۔ مارکس کا بیانیہ 'آزادی' کی دنیا کو تاریخی جبر اور لزوم کی دنیا میں بدلنے کی ایک کوشش ہے۔ سچائی کا دعویدار ہر نظریہ خطابت، یا ایک بیانیہ ہے جو ایک دوسرے بیانیہ کے مقابلہ میں حق یا باطل نہیں ہے، اور نہ ہوسکتا ہے۔ ہر بیانیہ اپنی مکالماتی دنیا رکھتا ہے اور بیک وقت کئی مکالماتی دائرے ایک دوسرے سے متصادم ہوئے بغیر قائم رہ سکتے ہیں۔ لیکن اس تنقید کے باوجود، مابعد جدیدی یہ بھول جاتے ہیں کہ ان کا کثرتی نظام ایک استحصالی اور نراجی معاشرہ کی شکل میں ظاہر ہو رہا ہے۔ جس سے آج کی دنیا دوچار ہے۔

اسی مابعد جدیدیت کا ایک شاخسانہ نسائیات ہے۔ جو سماجی تنقید کا ایک نیا نقطہ نظر پیش کرتی ہے۔ اس کے نزدیک سماجی تشخص پیچیدہ اور غیر یکساں ہے اور مرد و زن کے فرق کو کسی ایک حوالہ سے نہیں سمجھا جاسکتا۔ مثلاً مارکسی فلسفیوں کا کہنا تھا کہ صنفی فرق ثانوی نوعیت رکھتے ہیں اس لیے کہ ان کو طبقاتی تفریق کے ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے۔ یا مثلاً بشریات کے ماہروں کا کہنا تھا کہ یہ تقسیم حیاتیاتی نہیں بلکہ مرد و زن کے تاریخی اور سماجی رویوں پر مبنی ہے۔ نسائیات تنقید اس کلاسیکی تصور کو رد کرتی ہے جو اب تک کی فکری تاریخ میں ایک بدیہی حقیقت سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کی رو سے یہ ایک خود فریبی ہے جس سے نکلنا حقائق کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ یونان کا یہ تصور کہ عورت اولاد کی مورث کہلائے جانے کی حقدار نہیں ہے اس لیے کہ وہ محض ایک بیج کو پالتی ہے اس کو جنم نہیں دیتی، دیومالائی اور غیر منصفانہ تصور ہے۔ صنفی فرق جدیدیت کے فلسفہ میں ایک فاعلی اور مفعولی فرق ہے جہاں فاعل کو خود شناسی کے لیے غیر کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس بات کو ایک خوابیدہ شہزادی کی کہانی میں تمثالی طور پر بیان کیا گیا ہے جو ایک صنفی

فعلیت رکھتی ہے اور جس کو جاگنے کے لیے ایک مردانہ بوسہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ بوسہ اس کو وجود عطا کرتا ہے لیکن اس عمل میں وہ شہزادی مردانہ خواہش کا ایک مفعول بھی بن جاتی ہے۔

نسائیاتی تنقید حقیقت کے اس یکطرفہ تصور کو رد کر دیتی ہے اور ہیگل اور فرائڈ دونوں کے جنسی مثالوں کے برعکس ایک غیر وحدانی نقطۂ نظر پیش کرتی ہے جس میں مرد و زن ایک دوسرے میں ضم ہونے یا ایک دوسرے کا ذیلی اور ضمنی حصہ بننے کے بجائے دو ہم وزن اکائیوں میں باقی رہ سکیں۔ نسائیات اور رجولیت دونوں ہم پلہ اکائیاں ہیں اور دونوں اپنے اپنے مقولات categories کے تحت سمجھی جاسکتی ہیں۔

مابعد جدیدیت کے نظریہ نے زندگی کے ہر شعبہ پر اثر ڈالا ہے مثلاً آرکیٹکچر۔ جدید آرکیٹکچر ایک عمارت کی وحدت کو کلی طور پر دیکھتا ہے جو اپنے استعمال میں خود مکتفی ہو اور جس کا اندرونی اور بیرونی رخ ایک ہی کل کا عکاس ہو اور جو آرٹ، سائنس، اور صنعت کا ایک وحدانی تصور پیش کرتا ہو۔ اس اعتبار سے کلاسیکل آرکیٹکچر بھی ایک اعتبار سے جدید ہے۔ تاج محل، قلعے اور حویلیاں سب کسی نہ کسی نوع سے اسی تعریف میں آتے ہیں ہندوستان میں پنجاب کے دارالحکومت چندی گڑھ کو جو کاربوزیئے (Le Corbusier) نے بنایا تھا اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس کے برخلاف مابعد جدیدیت آرکیٹکچر، اسٹائل ہیئت اور ٹیکچر کی عدم مناسبتوں پر توجہ دیتا ہے۔ جدید آرکیٹکچر غیر ضروری، سطحی آرائشی کام کو قابل اعتنا نہیں سمجھتا جب کہ مابعد جدید ان کا بڑا شوقین ہے۔ اس کی ایک مثال ایک پرانا گھر ہے جس کو امریکہ میں ایک آرکیٹکٹ نے خرید کر نئی شکل دی ہے۔ اس نے اس گھر کے چاروں طرف ایک اونچی نالی دار دھاتی دیوار بنا دی اس دیوار اور گھر کے درمیان میں اس نے شیشہ کے کمرے بنائے، اس طرح کہ ان میں رہتے ہوئے آپ پرانے گھر کو بعینہٖ دیکھ سکتے ہیں۔ ایسے جیسے ایک پرانے جسم پر ایک نئی کھال منڈھ دی گئی ہو۔ پرانا گھر ایک قلب ہے جس کے اطراف میں شیشہ کا گھر ایک لفافہ ہے۔ یہ لفافہ ایک طور پر متن ہے جو معنی کو ملفوف کرتا ہے۔ اور خود بھی اس نالی دار چادر سے ملفوف ہو جاتا ہے۔ یہ گھر گویا درونی اور بیرونی مکانیت کے مقولات کی نفی کر دیتا ہے اور نالی دار دیوار اس کی اس تیسری دنیا سے محفوظ کر دیتی ہے جو امریکہ کے اطراف میں پائی جاتی ہے۔

امریکہ میں اب سے چار سال پہلے ایک کتاب 'امپائر' (empire) شائع ہوئی تھی جس میں یہ بتایا گیا تھا کہ دنیا میں ایک انقلابی تبدیلی آرہی ہے۔ یہ گلوبلائز ہورہی ہے اور ان دیکھے

تاروں اور نٹ ورک کا ایک سلسلہ اس کو اپنی بندش میں لے رہا ہے۔ اس کو بیان کرنے کے لیے ایک نئے سیاسی افق کی ضرورت ہے۔ اس سیاسی ڈھانچہ میں کچھ ممالک، ملٹی نیشنل کارپوریشنیں، اقوام متحدہ اور کچھ اور طاقت ور ادارے مل کر جغرافیائی حدود سے ماورا ایک ایسی وحدت بنالیں گے جو ضروری نہیں کہ کسی ایک ہی قوم کے کنٹرول میں ہی ہو۔ یہ وہ نئی امپائر ہوگی جو آنے والے دنوں میں حقیقت کا روپ دھارلے گی۔ عراق پر حملہ نے اس امکان کو قریب کردیا ہے۔ عراق کے مسئلہ میں غلطی جلد بازی اور ایک قوم کے غلبہ کی حرص کی وجہ سے ہوئی۔ لیکن جلد ہی یہ سبق ملا کہ یہ فیصلہ چند اداروں کے اجتماع کرنے کا ہے۔ بہت جلد ہی دنیا کی چند طاقتیں یہ سبق حاصل کرلیں گی۔ یہ نقشہ اس مابعد جدید فلسفہ کے سیاسی پروگرام کے نقشے کا ہے۔ کیا اس کے مقابلہ میں دنیا کی کثیر آبادی جمہوری انداز میں اپنا وزن اس کے خلاف استعمال کرسکے گی؟ ان ہی مصنّفین کی ایک کتاب اس سال multitude کے نام سے شائع ہوئی ہے جس میں امید کے اس روشن پہلو کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، جس کا اظہار گلوبلائزیشن کے خلاف عالمی مظاہروں سے ہوتا ہے۔ مصنّفین نے یہ نتیجہ بعد جدیدی فکر کی روشنی میں جو مفاہیم اور معنی کی کثرت پر یقین رکھتی ہے کیا ہے۔ لیکن یہ ایک بڑا مغالطہ ہے جس کی طرف ابھی تک کوئی سنجیدہ توجہ نہیں دی گئی ہے اور وہ یہ ہے کہ طاقت کا یہ ارتکاز مابعد جدیدی نہیں، بلکہ جدیدی ہے جو نئے قدامت پسند (neo conservative) اینگلوسیکسن اپنے جلو میں لے کر آگے بڑھ رہے ہیں۔ مابعد جدیدت کی کثرتیت، اس نئی جدیدیت میں ضم ہوکر زیادہ سے زیادہ، اسی طرح زندہ رہ سکتی ہے، جس طرح بورژوائی آرٹ میں ایک آرٹسٹ اپنی انفرادیت برقرار رکھتا ہے اور یہ صورت حال اسی وقت تک قائم رہے گی جب تک اس جدیدی نقطۂ نظر کے خلاف ایک دوسرا مضبوط اور مستحکم جدیدی نظریہ اُبھر کر سامنے نہ آئے اور میں اس امکان کو مسترد نہیں کرتا۔

○

(ارتقا (40)، ادارہ: حسن عابد، واحد بشیر، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، ڈاکٹر سید جعفر احمد، ناشر: ارتقا مطبوعات، اے 10، ولایت آباد نمبر 2، منگھو پیر روڈ، کراچی (پاکستان)

جدیدیت اور مابعد جدیدیت

اردو میں فلسفیانہ تنقید نہ ہونے کے برابر ہے۔ بعض لوگ تو یہ دعویٰ کرنے سے بھی باز نہیں آتے کہ اردو ادب میں خود تنقید نہ ہونے کے برابر ہے۔ انتہا پسندانہ بیانات سے قطع نظر اتنا مان لینے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ اردو ادب میں ابھی تک بہت سے چیزوں کی کمی ہے جو رفتہ رفتہ پوری ہوتی جا رہی ہے۔

ضمیر علی بدایونی کی تصنیف 'جدیدیت اور مابعد جدیدیت' کوئی باقاعدہ تصنیف نہیں۔ یہ حسن اتفاق ہے کہ ضمیر علی کو جدید شعر و ادب اور مغربی فلسفے کے انھی حصوں سے زیادہ دلچسپی رہی جو 1925 کے بعد منظر عام پر آئے۔ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کی آغاز انھی موضوعات پر مضمون نگاری سے کیا جو جدید ادب اور جدید فلسفے سے تعلق رکھتے ہیں۔

قمر جمیل نے ضمیر علی اور ان کی کتاب کا تعارف کراتے ہوئے ایک نہایت بلیغ عنوان 'ادب میں جدید معنویت کی تلاش' اختیار کیا ہے، اور واقعہ یہ ہے کہ ایک نہایت عمدہ تعارف لکھا ہے۔ شاید ان سے بہتر لکھنا کسی اور کے لیے ممکن نہیں تھا۔ قارئین کو یہ بات ان کے تعارف کے ذریعے پہلی مرتبہ معلوم ہوگی کہ 1947 کے بعد جب ضمیر علی جوان تھے اس وقت بھی ان کے مضامین فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیے جاتے تھے اور ڈاکٹریٹ کرنے والے لوگ اپنے مقالوں میں ان کا حوالہ دیا کرتے تھے۔ ان کا مضمون 'میرا جی اور اشاریت' (Symbolism مراد ہے) بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ ان کا مضمون 'اقبال وجودیوں کے درمیان، مرعوب کن ثابت ہوا۔ کراچی میں کامیو اور کافکا کا چراغ انھوں نے ہی جلایا۔ کامیو اور کافکا کے علاوہ انھوں نے ابسرڈ تھیٹر، خالی کرسی اور آکسکو وغیرہ جیسے موضوعات سے اردو قارئین کو متعارف کرایا۔ بقول قمر جمیل بلیک کامیڈی یا لایعنی تھیٹر اور ساختیات جیسے موضوعات نے ان کی بدولت اردو میں قدم رکھا۔ بقول قمر جمیل نثری نظم پر لعنت بھیجنے والے ہزار تھے اور سمجھنے والا صرف ایک ضمیر علی بدایونی تھا

اور اب بھی ضمیر علی بدایونی ہے۔ نثری نظم کے سلسلے میں نوجوانوں کو زیادہ تر معلومات ضمیر علی بدایونی نے فراہم کیں۔ اردو ادب میں ہائیڈیگر اور سارتر جیسے فلسفیوں سے دلچسپی کا آغاز بڑی حد تک ضمیر علی کی وجہ سے ہوا۔ اس زمانے میں حسن عسکری بعض فرانسیسی اور مغربی ناول نگاروں اور شاعروں کو اردو میں ادبی سطح پر مقبول بنا رہے تھے۔ اس زمانے میں ان کی دھاک زیادہ تھی۔ ان سے بڑا ادب کا عالم کوئی نہ تھا نہ ہے اور نہ ایک مدت تک ہوگا۔ ضمیر علی اپنی مختلف الجہات خدمات کے باوجود عام شہرت کے مالک نہ تھے۔ وہ ان لوگوں میں سے ہیں جو خاموشی کے ساتھ ادب کی خدمت کرتے ہیں۔

جدید ادب (مغربی اور اردو ادب دونوں) اور جدید فلسفے سے اپنی دلچسپی کے زیر اثر وہ ایسے مضامین لکھتے رہے ہیں جن کے موضوعات و مباحث میں انھوں نے جدید ادب کی تحریکات، رجحانات اور ان پر عہد حاضر کی اثر انداز ہونے والی شخصیات کا احاطہ کرلیا ہے۔ مثلاً ادب میں وجودیت کی تحریک، سارتر شعور سے شعور تک، سارتر حقیقت سے امیج تک، ہائیڈیگر زندہ خداؤں کے سرد کناروں پر، لایعنی تھیٹر... خالی کرسی، کافکا کا نظریۂ فن، گردش رنگ متن (رولاں بارت) سائیر کے لسانی افکار، لیوی اسٹراس کے بنیادی افکار، سائیر، فرائڈ سنگم لاکاں کی دریافت، مظہری ساختیات (ایڈمنڈ ہسرل، مظہری تنقید تشکیل کے آئینے میں (دریدا)، ساختیاتی فکر کا عروج و زوال، پس ساختیات پر ہائیڈیگر کے اثرات، مصنف کی موت کا تصور، ضمیر علی بدایونی نے لگے لپٹے مسائل کو اپنے مضامین میں سمیٹ لیا ہے اور بہت سی ادبی اور فلسفیانہ شخصیتوں کے (Contributions) کی طرف اشارے کیے ہیں۔ وہ اگر چاہتے تو اس کتاب کے موضوع یا موضوعات پر ایک سیر حاصل کتاب لکھ سکتے تھے لیکن انھوں نے بوجوہ اختصار کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ ان کا مطالعہ وسیع اور حافظہ قوی ہے۔ انھیں صاف ستھری نثر لکھنا آتی ہے۔ نتیجتاً ان کی یہ کتاب بہت ہی معلومات افزا، خاصی بصیرت افروز اور بڑی حد تک دلچسپ ہے لیکن اس کے باوجود یہ کتاب اپنے ہر باب کے موضوع کا واضح تصور پیدا نہیں کرتی۔ اسے پڑھ کر یقین کے ساتھ یہ کہنا مشکل ہے کہ ہم جدیدیت، مابعد جدیدیت، ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل وغیرہ کے تصورات سے واقف ہو گئے کیونکہ ان ادبی اور فلسفیانہ موضوعات کے ساتھ عہد حاضر کی ادبی اور فلسفیانہ تنقید میں ایک خاص قسم کا ابہام آ گیا ہے جس کا ایک خاص سبب یہ ہے کہ آج کی تنقید میں ہر قدم پر نئی اصطلاحات کی بھرمار ہے جن کی تعریف و توضیح سے لکھنے والا گریز کرتا ہے۔ ضمیر علی بدایونی تک نے ایک جگہ لاکاں کا ساختیاتی ماڈل کی اصطلاح استعمال کی ہے اور اس کے بعد یہ لکھا ہے کہ:

"لاکاں کا ساختیاتی ماڈل کیا ہے یہ ایک طویل اور پیچیدہ بحث ہے جس پر
آئندہ کبھی روشنی ڈالی جائے گی، نہ جانے ضمیر علی نے اس ضروری کام کو کتنی
مدت کے لیے معرضِ التوا میں ڈال دیا ہے۔
بعض اوقات ابہام کا سبب یہ ہوتا ہے کہ کسی کا قول سیاق وسباق کے بغیر بیچ بیچ
سے اٹھالیا جاتا ہے۔ مثلاً بودلیئر نے کہا تھا کہ 'تخیل نے کائنات کی تخلیق کی؟"
نئے فلسفے کی ناقابل فہم یا دشوار فہم ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ نیا فلسفہ
منطق سے زیادہ شاعرانہ زبان میں لکھا گیا ہے مثلاً ہائیڈ یگر سے متعلق باب
یوں ختم ہوتا ہے۔ ہائیڈ یگر کا تصور انسان معنی کا التباس نہیں معنی کا انتظار ہے:

اگر شراب نہیں انتظار ساغر کھینچ

ہائیڈگر مایوس نہیں ہے بلکہ وہ زندہ خداؤں کے سرد کناروں پر کھڑا ہے؟ زندہ خدا کون
ہیں؟ اور ان کا سرد کنارہ کیا چیز ہے؟
نئے فلسفے کو پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ابہام کے دریا میں تیر رہے ہیں۔ کسی
بات کی کوئی قطعی بنیاد نہیں ملتی۔ کسی دعوے کا کوئی واضح تصور ذہن میں قائم نہیں ہوتا۔ غالب کے
اس شعر کی بجائے:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

ان کا یہ شعر یاد آتا رہتا ہے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

اب سے پہلے ادبی تحریکات کو اتنی فلسفیانہ توجہ کبھی حاصل نہ ہوئی تھی۔ اس توجہ کا ایک اہم
پہلو یہ ہے کہ ادب پر نہ صرف فنی اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے بحث ہوتی رہی ہے بلکہ خود انسان اور
انسانی زندگی بلکہ انسانی موت کے بارے میں بھی بڑے بڑے سوالات اٹھائے گئے ہیں۔
ضمیر علی بدایونی نے فانی اور ہائیڈ یگر کا 'تصور مرگ' کے عنوان سے بھی ایک مضمون لکھا
ہے جس میں شکایت کی گئی ہے کہ فانی کے المناک وژن کو سمجھنے اور ان کے المناک وژن کی
فلسفیانہ اور شاعرانہ قدر و قیمت مقرر کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔
اس میں شک نہیں کہ فلسفی اور شاعر دونوں طبقے صاحب بصیرت اور صاحب وجدان
ہوتے ہیں۔ کبھی ان کا وجدان حقیقت کو چھولیتا ہے۔ لیکن یہ دونوں طبقے خیال آرائی سے بھی

تعلق رکھتے ہیں لہٰذا ان کا وژن زیادہ قابل اعتماد نہیں کہا جا سکتا۔ شاعر تو خیر حقیقت حال سے زیادہ حسن خیال کی تلاش میں رہتا ہے۔ خود فلسفیوں کو حسن توجیہ اور حسن تاویل کا شوق کہاں سے کہاں لے جاتا ہے۔ ہائیڈیگر نے انسان کو 'ہستی سوئے مرگ' قرار دیا ہے 'ہستی سوئے مرگ' کا ٹکڑا سننے میں اچھا معلوم ہوتا ہے لیکن یہ کسی حقیقت تک راہنمائی نہیں کرتا۔ میر نے موت کو ایک ماندگی کا وقفہ کہا ہے یعنی آگے چلیں گے دم لے کر۔ موت کے بارے میں یہ ایک حوصلہ افزا تصور ہے لیکن اس تصور کی بنیاد کسی ٹھوس علم یا حقیقت پر نہیں۔ غالب کہتے ہیں کہ:

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں — موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے کہ موت غم سے نجات کا واحد ذریعہ ہے۔ لیکن یہ بات غالب کو کہاں سے معلوم ہوگئی؟ اگر موت کے بعد پھر کسی زندگی سے سابقہ ہے تو کون جانتا ہے کہ موت کے بعد کی زندگی اور زیادہ ہولناک اور اذیت ناک ہے کہ نہیں البتہ فانی نے اپنے اس مصرع میں ایک گہری حقیقت کا اظہار کیا ہے:

زندگی نام ہے مر مر کے جئے جانے کا

اور غالب کا یہ مصرع انسانی زندگی کے المیے کو چھو لیتا ہے:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

میں نے بہت سے بداعمال لوگوں کو اس خیال سے مطمئن پایا ہے کہ اللہ صرف قہار و جبار نہیں رحیم و کریم بھی ہے لیکن اس بات کی کیا ضمانت کہ اس کی رحیمی و کریمی کا اظہار ہمیں پر ہوگا۔ اگر خدا انصاف پسند بھی ہے تو ایک بداعمال اور بدکردار شخص پر اس کی انصاف پسندی اور رحیمی و کریمی کا استعمال کس حساب سے ہوگا۔ کیا وہ ایک بڑے گناہگار یا ایک پیشہ ور قاتل کو صرف اس لیے معاف کردے گا کہ وہ رحیم و کریم بھی ہے۔ گناہ گار کے ہاتھوں جو معصوم زندگیاں تباہ و برباد ہوئیں اور پیشہ ور قاتل کے ہاتھوں جو بے قصور لوگ ہلاک ہوئے ان کے ساتھ انصاف کس طرح ہوگا۔ غالباً انسان پر خالق کائنات کا سب سے بڑا کرم یہ ہوتا کہ وہ انسان کو پیدا نہ کرتا۔ انسان کی تخلیق نے دنیا کو "Absurd theatre" بنا کر رکھ دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ انسان کو اپنی دنیوی زندگی میں آخرت کی تیاری کرنی چاہیے جب کہ انسان کا حال یہ ہے کہ دنیا میں انسان کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ وہ دنیوی مسائل سے کس طرح عہدہ برآ ہو اور اگر نہ ہو تو زندہ کس طرح رہے۔ دنیا میں انسان کی survival اس کا سب سے بڑا مسئلہ ہے۔

اس مسئلے کی سنگینی کو محسوس کرنے کے لیے سعدی کے دو شعروں کو سامنے رکھنا کافی ہوگا:

ہمہ روز اتفاق می سازم — کہ بہ شب با خدائے پردازم

''تمام دن میں یہ بات کرتا ہوں، کہ رات کو خدا کی عبادت میں مشغول ہوں گا۔''

شب چو عقد نماز بر بندم — چہ خورد بامداد فرزندم

''رات کو جب نماز کی نیت باندھتا ہوں، تو یہ خیال آتا ہے کہ صبح کو بچے کیا کھائیں گے۔''

واقعہ یہ ہے کہ دنیا میں رہ کر انسان کو آخرت کی تیاری کی مہلت بالکل نہیں ملتی۔ اس تیاری کے سلسلے میں نہ صرف نماز جیسا فرض نظر انداز ہو جاتا ہے بلکہ اور بے شمار فرائض نا قابل ادا ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ بہت سے برائیوں کا ارتکاب تک ناگزیر ہو جاتا ہے۔

میں اس مضمون کے بنیادی موضوع سے دیر تک اور دور تک تجاوز کر گیا۔ لیکن میرے تجاوزات بالکل غیر مربوط (Irrelevant) بھی نہیں ہیں۔ کہنا یہ مقصود تھا کہ فلسفیوں اور شاعروں کے خیالات و نظریات کو بھی اتنی ہی اہمیت دینی چاہیے جتنے کے وہ مستحق ہیں۔ ضروری نہیں ہے کہ ہائیڈیگر جیسے مفکر اور غالب جیسے شاعر کی ہر بات حقیقت کی کسوٹی پر پوری اترے۔ ذوق، غالب کے مقابلے میں بہت چھوٹے شاعر ہیں لیکن ان کا یہ شعر:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے — مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

غالب کے اس مشہور و مقبول شعر سے:

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

کئی گنا بڑا شعر ہے۔

آخر میں ضمیر علی بدایونی سے ایک گزارش یہ کرنی ہے کہ ان کی زیر بحث کتاب قمر جمیل جیسے پڑھے لکھے ذہین قاری کے لیے تو ٹھیک ہے لیکن اردو پروفیسروں کے لیے جب تک وہ نصابی سطح پر ایسی کتاب نہیں لکھیں گے اردو کے پروفیسر حضرات فیضیاب نہیں ہو سکیں گے۔

○

(گزرگاہِ خیال: پروفیسر نظیر صدیقی، سال اشاعت: 199، ناشر: از مصنف)

ضمیر علی بدایونی

مابعدِ جدیدیت کی روایت

نقطۂ آغاز کی تلاش انسان کے لیے ہمیشہ ایک چیلنج رہا ہے۔ خواہ وہ آغاز کائنات کا ہو، انسان کا ہو یا کسی ادبی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر یا تحریک کا کیوں کہ بین المتنیت کے انکشاف نے اس سلسلے کو لامحدود کر دیا ہے۔ اگر انسان سے پہلے انسان موجود تھا اور متن سے پہلے متن پایا جاتا تھا تو ہر فکر اور خیال سے پہلے اس فکر اور خیال کا وجود تھا۔ نیٹشے نے لامتناہی بازگشت کا تصور پیش کیا تھا لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ خیال پہلے بھی پیش کیا جا چکا ہے۔ اس شعورِ تکرار کو میر نے بھی پیش کیا ہے لیکن انداز مختلف ہے:

بہارِ رفتہ پھر آئی ترے تماشے کو
چمن کو یمنِ قدم نے ترے نہال کیا

اس صورتِ حال میں مابعد جدیدیت کے آغاز کے بارے میں کچھ کہنا ایسا ہی ہے جیسے ہم کائنات یا وقت کا نقطۂ آغاز متعین کرنے کی کوشش کریں۔ ایسی ہی کوشش کے بارے میں مرزا غالب نے کہا تھا:

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

لیکن جیسا کہ اقبال نے کہا ہے:

کوشش سے کہاں مردِ ہنر مند ہے آزاد

ہیبر ماس سے اہاب حسن تک مابعد جدیدیت کی مختلف تعبیریں ہمارے سامنے ہیں لیکن ایک بات پر سب متفق نظر آتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کسی ایک رجحان تک محدود نہیں بلکہ یہ رجحانات، میلانات کائناتی نقطۂ نظر کی کثرت کی جانب اشارہ کرتی ہے جسے عمومی شناخت کی

خاطر post- modernism کا نام دیا گیا ہے:

نام ان کا آسماں ٹھہرا لیا تحریر میں

زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت دراصل معاصر حقیقت کی صورت گری ہے۔ وہ ادب جو جدیدیت کے بعد لکھا گیا۔ یہ تخلیقی ادب اور نظریہ سازی دونوں پر محیط ہے۔ ابتداء میں اس کا اطلاق ان ناول اور کہانی پر کیا گیا جو 1960 کے بعد شائع ہوئے جن میں نئی روایات کا آغاز کیا گیا۔ نظریاتی اعتبار سے مابعد جدید تنقیدی رویے نے حقیقت پسندی کے مسلک اور جدیدیت دونوں کو شک کی نظر سے دیکھا اور ان کے ان دعووں کو مشکوک کر دیا کہ وہ ادبی متن میں حقیقت کی عکاسی کر سکتے ہیں۔ مابعد جدید ادب کی نظریاتی بنیادیں فرانسواں لیوتارو، فریڈرک جیمسن اور ژاں بودریلا رد کی تحریروں نے فراہم کیں اور حقیقت کے تصور اور تعمیریت میں واقع ہونے والی باطنی تبدیلی کی جانب بامعنی اشارے کیے اور نئی ثقافتی اور ادبی کثرت کا فہم و ادراک کیا ہے۔ مابعد جدید انداز فکر ادبی متن کی معنی آفرینی اور اس کے تسلسل کو بڑی اہمیت دیتا ہے یعنی متن کو معنی کی وحدت کے جبر سے نجات دیتا ہے بلکہ متن کو آزاد کر دیتا ہے۔ خاص طور پر اس معنویت سے جو مصنف سے منسوب کی جاتی ہے۔ متن کے دروازے پر ہر لمحہ نئے معانی دستک دیتے رہتے ہیں لیکن دروازہ کھلتا کبھی نہیں۔ قرأت کوئی معصومانہ فعل نہیں۔ یہ متن کے حصار کو توڑنے کا عمل ہے لیکن بات دراصل یہ ہے کہ متن تو آزاد ہے۔ اس بار معانی کو قاری کے کندھوں پر ڈال دیا ہے۔ قاری متن تک ضرور پہنچتا ہے لیکن اپنی معنویت کے بوجھ سے وہ کبھی سبکدوش نہیں ہوتا۔ جس معنی کے ساتھ وہ متن تک پہنچتا ہے اس معنی کے ساتھ اسے واپس لوٹنا پڑتا ہے۔ مصنف کی معنویت تو شب تار میں شرر کی نمود سے زیادہ نہیں۔ فضائے بسیط کی تاریکی میں وہ ایک عارضی اور لمحاتی عمل تنویر ہے۔ متن کی تاریکی اور خاموشی لازوال ہے۔ مصنف کی معنویت اس تاریکی سے لڑ نہیں سکتی۔ وہ اپنی نمود میں روپوش اور اپنی گویائی میں خاموش ہو جاتا ہے۔ رولاں بارت کا مرکزی و محوری مقالہ 'مصنف کی موت' دراصل وہ سنگم ہے جہاں ساختیات مابعد جدیدیت کے عالمی منظر کا حصہ بن جاتی ہے۔ فوکو نے اسی فکر کو اپنی آخری حدوں تک پہنچا دیا اور دریدا بھی مابعد جدیدیت کے ساحل پر اپنی تشنہ لبی کا مداوا ڈھونڈھ رہا ہے لیکن اس اجمال کی تفصیل ہیبر ماس کے بغیر مرتب نہیں ہو سکتی جو بجائے خود مابعد جدید فکر کا بنیادی نقاد ہے۔ ان سطور میں ہم ہیبر ماس کی فکر کی روشنی میں فرانسیسی مابعد جدیدیت

کی روایت کو تلاش کرنے کی کوشش کریں گے۔

مابعد جدیدیت ایک ایسی اصطلاح ہے جو مختلف علوم کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ علم الانسان سے لے کر فنِ تعمیر اور مصوری تک اور شاعری اور فکشن سے لے کر فلسفہ اور تنقید تک، سب پر اس اصطلاح کا اطلاق ہوسکتا ہے لیکن ان تفصیلات کی کثرت میں وحدت کا نقش نہیں ابھرتا۔ یہ ایک کثیر المعانی اصطلاح ہے جو ایک مفہوم، ایک تعبیر اور ایک فریم کی موجودگی کی نفی کرتی ہے۔ گو ہیبر ماس نے قصہ مختصر کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اسے موجودہ عہد کے فرانسیسی دانشوروں کی تازہ کاری قرار دیتا ہے۔ یعنی یہ وہ روایت ہے جو running from bataille to Derrida by way of Foucaulty — ہیبر ماس نے مابعدِ جدیدیت کو فرانسیسی فکری رویوں تک محدود کردیا۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ اندازِ فکر بنیادی طور پر فرانسیسی کلچر کا ایک حصہ ہے لیکن یورپ اور امریکہ کے بعض اہم مفکرین، ادیب اور نقاد اس نئے اندازِ فکر ونظر کے اہم نمائندے سمجھے جاتے ہیں اور مابعد جدیدیت کو آگے بڑھانے میں انھوں نے ایک اہم کردار ادا کیا ہے لیکن فرانسیسی نقطۂ نظر نے بہرحال بنیاد فراہم کی ہے جس پر مابعد جدیدیت کی عظیم عمارت کھڑی ہوئی ہے۔

مابعد جدید فکر کا آغاز تو بودلیر، ملارمے اور راں بو کی تحریروں میں ہوچکا تھا لیکن یہ منفی آغاز تھا یعنی جمالیاتی جدیدیت کے خلاف جو ردِ عمل ہمیں مابعد جدیدیت میں ملتا ہے وہ دراصل مابعد جدید فکر کا مثبت آغاز ہے۔ ہیبر ماس مابعد جدیدیت کو فرانسیسی مفکر باتیل کے افکار میں تلاش کرتا ہے۔ جارج باتیل کو عام طور پر ایک معاشی مفکر سمجھا جاتا ہے لیکن اس کی فکر کا محور صرف انسان کی اقتصادی سرگرمیاں نہیں بلکہ وہ ایک ایسا روشن خیال دانشور ہے جو معاشرے کے ثقافتی رجحانات کا ناقد ہونے کے ساتھ ایک بڑا مابعد جدید مفکر بھی ہے۔ اس نے بقول ہیبر ماس کے ہیڈیگر کی طرح جدیدیت کے فلسفیانہ ڈسکورس کو ایک نئی جہت عطا کی اور عیسائیت پر علم الانسان کی روشنی میں تنقید کی۔ اس کی تنقید کا انداز نیٹشے کے انداز سے ملتا جلتا ہے۔ علاوہ ازیں اس نے جمالیاتی میدان میں سوریلسٹس پر بھی تنقید کی اور اپنے ہم خیال دوستوں اور ہم نواؤں کی مدد سے اپنا ایک مکتبۂ فکر سوریلزم (surrealism) کے خلاف قائم کیا اور اپنا مشہور رسالہ 'دستاویز' بھی جاری کیا جس میں معقولیت، سیاسی فکر، افادیت، انسان دوستی اور معاشرتی اقدار کو اجاگر کیا اور سرریلسٹ ادیبوں کی ازخود رفتگی اور خواب پرستی کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا۔ باتیل نے عقل پر بھی سخت تنقید کی اور انتقادی نظریہ (critical theory) سے اس کے اختلافات بھی

اہمیت کے حامل ہیں۔ اسی زمانے میں باتیل نے اپنا تصور 'the hetorogenous' پیش کیا۔
اس سے باتیل کی مراد وہ مختلف العناصر معاشرتی مظہر ہے جو معاشرے کے اہم اور بڑے
دھارے سے باہر موجود ہیں اور ان کی حاشیہ نشینی کی وجہ صرف ذہنی خلل ہی نہیں بلکہ کسی کلچر،
انقلابی، ٹھکرائے ہوئے سماج سے نکالے ہوئے، دیوانے اور ناپسندیدہ پرولتاریہ اور اچھوت
طبقے ہیں۔ باتیل کے نزدیک معاشرتی حقیقت دراصل متجانس اور متبائن عناصر کی آمیزش سے
تشکیل پذیر ہوتی ہے لیکن جدیدیت پیدا ہوتی ہے حکمراں اور محنت کش طبقے کی آویزش اور
تصادم سے۔ باتیل کا مابعد جدیدیت سے ایک اور اہم رشتہ ہے اور وہ ہے فوکو کی فکر پر باتیل
کے اثرات بقول ہیبر ماس فوکو کا باتیل سے رشتہ پیروکار کا نہیں جیسا کہ دریدا کا ہیڈیگر سے ہے
بلکہ جیسا کہ فوکو خود تسلیم کرتا ہے کہ باتیل ان لوگوں میں شامل ہے جنھیں میں مشعل راہ سمجھتا ہوں۔
فوکو باتیل سے اختلاف بھی کرتا ہے لیکن موضوع یا ذات کے غائب ہونے تک رہنمائی بھی کرتا
ہے اور نیٹشے کی فکر یعنی انتقادِ عقلی تک وہ باتیل کے ذریعے رسائی حاصل کرتا ہے۔ مغرب کی عقل
پرستی کی تاریخ پر باتیل نے سخت تنقید کی ہے اور فوکو کا تصور 'غیر عقل' باتیل کے اثرات سے خالی
نہیں۔ فوکو سے پہلے باتیل نے ذہنی مریضوں اور سماج کے ان افراد کی بات کی ہے جو سماج کے
حاشیہ میں موجود ہیں۔ باتیل نے The other of reason کی بات کر کے ہمارے تناظر میں
وسعت پیدا کی۔ باتیل کی عمومی معاشیات کے تصور نے بھی مابعد جدید مفکرین کو متاثر کیا ہے۔

فوکو اور ژاک دریدا مابعد جدیدیت کے بنیادی مفکرین ہیں جن کے افکار سے مابعد
جدیدی عہد عبارت ہے۔ اس لیے کہ مابعد جدید ساختیات مابعد جدیدیت کا ایک اہم پہلو ہے۔
علاوہ ازیں فوکو اور دریدا اس نئے شعور کا نقطۂ عروج بھی ہیں۔ ساختیات، مابعد ساختیات،
فرینکفرٹ مکتبۂ فکر کی انتقادی نظریاتی کاوشیں مظہری تحریک کا مکتبۂ شعور، اہاب حسن کا مابعد
جدید کلچر جن سے مابعدِ جدیدیت کے عہد کا آغاز بھی ہوتا ہے اور اس کا نقطۂ عروج بھی ہمیں
انھیں افکار میں تلاش کرنا چاہیے۔

دریدا نے جس نئے عہد کا خواب دیکھا ہے اس کی تعبیر خود اس کی فکر میں موجود ہے۔ وہ
ہر فکر میں تضادات کی کارفرمائی دیکھتا ہے۔ ہر استعارہ دوسرے استعارے کا محتاج اور دست نگر
ہے اور حقیقت کی تعبیر سے درماندہ و لاچار انسان معنی کے طلسم کے پیچھے دوڑ رہا ہے:

میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

معنی کی گم شدگی کا جو احوال دریدا نے لکھا ہے اس کی تہہ میں ایک طرزِ فکر کارفرما ہے۔ وہ کائنات کو بے معنی نہیں سمجھتا بلکہ اس معنویت سے سروکار رکھتا ہے جو کسی متن کے التباسی عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ متن اپنے وجود کی نفی کرتا ہوا اس التباس کو جنم دیتا ہے جسے ہم معنی کا نام دیتے ہیں۔ معنی وہ ہے جو اپنے وجود کی نفی پر قائم ہے جسے ہیڈیگر اور سارتر 'عدم' کا نام دیتے ہیں۔

عدم اور معنویت ہم آغوش ہیں اور یہی مابعد جدیدیت کی فلسفیانہ اساس ہے۔ دریدا کی فکر کا پھیلاؤ لامحدود وسعتوں کا احاطہ کرتا نظر آتا ہے لیکن عدم مرکزیت کی وجہ سے اس کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔ غالب ردتشکیل کا مفکر نہیں لیکن اپنے ایک مصرع میں اس نے دریدا کی طویل کہانی مختصر کردی ہے:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

دریدا کی فکر ایک طوفانی دریا کی طرح بہہ رہی ہے۔ ہم اس پر بند نہیں باندھ سکتے۔ نہ اس کے بہاؤ کی سمت متعین کرسکتے ہیں اور نہ ہی اس کی گہرائی میں جھانک سکتے ہیں۔ وہ ایک ایسا پجاری ہے جو رگ وید کی ثنائے تخلیق سے مایا کا فلسفہ اخذ کرتا ہے اور ہر تشکیل کے باطن میں ردتشکیل کا قرینہ تلاش کرلیتا ہے:

کردیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

مابعد جدیدیت بعض ان تصورات کی نفی سے پیدا ہوتی ہے جو جدیدیت کی تحریک نے پیدا کیے تھے۔ ان میں سب سے اہم 'موضوع' یا ذات کی نفی ہے۔ باتیل نے صرف نشان دہی کی تھی لیکن دریدا اور فوکو نے اس تصورِ عدم ذات کو فلسفیانہ سطح دی۔ مصنف کی موت رولاں بارت کا ایک لسانی رویہ تھا۔ اس نے قارئین کو اس لسانیاتی اور متنی خواب سے بیدار کیا جسے منشائے مصنف کہا جاتا ہے۔ متن کی بے شمار تعبیروں میں ایک تعبیر مصنف کا عطا کردہ مفہوم ہوسکتا ہے لیکن متن آئینہ کی طرح پریشان نظری میں مبتلا ہے۔ منشائے مصنف اور متن کی کثرت آرائی جیسے صورتِ حال کی جانب میر تقی میر نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا:

اپنی تو جہاں آنکھ لگی پھر وہیں دیکھو
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

فوکو اور دریدا نے ذات کے طلسم سے نجات دلائی۔ فکو و نیٹشے کے زیر اثر انسان کے خاتمہ (End of Man) کے تصور تک پہنچا۔ فوکو جو نیٹشے کے فوق البشر کے نظریے کو بڑی اہمیت دیتا

ہے اس کے نزدیک نیٹشے وہ پہلا مفکر ہے جس نے dissolution of man یعنی انسان کی تحلیل کی کوشش کی اور اس طرح علم الانسان کو جڑ سے اکھاڑنے کی کوشش کی۔ فوکو جسے علم الانسانی نیند (anthropological sleep) کا نام دیتا ہے۔ صدیوں کی اس گہری نیند سے بیدار کرنے والا نیٹشے ہے۔

انسان کی تحلیل یا خاتمے سے فوکو کی کیا مراد ہے۔ غالباً وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ انسان کا عہد ختم ہو چکا ہے۔ اس لیے یہ ضروری ہے کہ اس حقیقت کی تلاش کریں جو انسانی دور era of man کی جگہ رونما ہو چکی ہے۔ فوکو ایک زیر نقاب فلسفی تھا وہ فرد کی نہیں معنی آفرینی نظام کی بات کرتا ہے۔ وہ مغرب کے تصور انسان کو اپنی تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ جدیدیت کے علمی تصورات کی روشنی میں لازمی طور پر پیدا ہوا اور موجودہ عہد میں غائب ہو رہا ہے جسے فوکو انسان کی موت کا بھی نام دیتا ہے۔ انسان کی موت سے انسانی علوم کا ادراک اب ایک نئے نقطۂ نظر کا متقاضی ہے۔ ہر عہد کی ایک Episteme ہوتی ہے جسے ہم حوالۂ علمی بھی کہہ سکتے ہیں۔ موجودہ عہد یعنی مابعد جدید عہد کا حوالۂ علمی انسان کا خاتمہ ہے۔ اس فکر کی بنیاد نیٹشے نے رکھی۔ لیکن اس پر عظیم عمارت تو فوکو اور دریدا کی فکری کاوشوں سے تعمیر ہوئی جسے ہیبر ماس مابعد جدیدیت کی فرانسیسی روایت کا نام دیتا ہے۔

O

(استعارہ 4، مدیران: محمد صلاح الدین پرویز، حقانی القاسمی، اپریل تا جون 2001، جلد 2، شمارہ 2، ناشر: استعارہ پبلی کیشنز، دہلی)

تہذیبی مطالعے کی منطق

تہذیب اپنے مختلف المعانی تعبیرات اور اعمال وتفاعل میں روایتی طور پر جن خصائص سے عبارت ہے۔ انہیں اس طرح ترتیب دیا جاسکتا ہے: تراش یافتہ اقدار واسباب کی صورت ر ذوقی، ذہنی واطواری رویہ، جوانسانوں کے کسی اجتماع میں زمانی ومکانی سطح پر مسلسل ومشترک طور قائم رطرزِ ادراک، ذوق وحسیت نے جس سے استنباط پایار کسی قوم یا فرد کا کلی روحانی ومعاشرتی ورثہ عقائد وافکار کا مجموعہ رسیکھنے اور سکھانے کا ایک مسلسل عمل، جس سے معاشرے کے ایک خاص طبقے یا پوری ایک قوم کے اقدار ونظریات کی تشکیل عبارت ہے اور جس پر یہ فرض بھی عاید ہوتا ہے کہ وہ ان روایات کا تحفظ کرے اور انہیں فروغ دے، نیز انہیں منتقل بھی کرے رزندگی کرنے کا ایک ایسا قرینہ جو انفرادی اور اجتماعی ہر دو سطح پر ذوق وفکر کی علیحدہ اور واضح شناخت قائم کرتا ہے اور جو نتیجہ ہوتا ہے معاشرے کی بہترین تخلیقی، فنی اور تعمیری صلاحیت سعی اور تعاون کا۔

اس طور پر تہذیب نام ہے اس اجتماعی معاشرت کا جس میں باہمی ذہنی اور مادی شمولتیں اور شرکتیں انسانی احتیاجات اور ضروریات کی تشکیل وتکمیل کرتی نیز انسانی اقداری ماحول کی پرورش کرتی ہیں۔ اشراکِ عمل کے نتیجے میں حاصل ہونے والے وہ سارے داخلی اور خارجی ممتاز اسالیب ایک دوسرے کو مربوط کرنے والے اور ایک دوسرے کی فلاح اور آسودگی کے لیے متلازم وبنیادی اصول اور رویے جن سے نہ صرف یہ کہ آئندہ نسلیں اخذ وکسب کرتی ہیں بلکہ کبھی سہولت، کبھی ضرورت، کبھی شائستگی کی خاطر ان میں ترمیم وتوسیع بھی کرتی ہیں۔ تہذیب ان کے نوع انسان کی تہذیبی تاریخ اسی باہمی تفاعل، تصادم اور انضمام کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔

اس طور پر تہذیب مظہر ہے معاشرتی شعور کے ارتقا کا۔ جس کے تحت ذہنی وعملی قوتوں کا اشتراک، تخلیق، ایجاد، اور اختراع کے ہر پہلو سے نمایاں ہوتا ہے۔ انسان اپنے اسلاف سے

حاصل کردہ آگاہیاں، ترمیم و اضافے کے بعد آئندہ نسلوں کو سونپ دیتا ہے۔ آئندہ نسلیں اپنے تجربات کے سرمائے کو اپنے اخلاف کے سپرد کردیتی ہیں اس طرح تہذیبی اقدار جو اپنی ہر صورت میں انسانی ہیں، مسلسل توسیع کے عمل سے گزرتی ہیں۔

زراعت وکاشت کاری کے ساتھ ہی تہذیب کا عمل بھی نمایاں ہوگیا۔ انسان کی تخلیق استعداد اور محنت نے فطرت بالخصوص پیداوار کو ایک نیا نظم، ایک نئی ہیئت ایک نیا اسلوب عطا کیا۔ نئی فہم کے ذریعے انسان کو امتیازات کی آگہی حاصل ہوئی اس طرح انسان فطری مظاہر اور تہذیبی مظاہر میں فرق کرنے لگا۔ مظاہر سے مراد وہ تمام اشیا ہیں جو خود رَو ہیں اور تہذیبی مظاہر ان مظاہر پر مشتمل ہیں جو انسانی تخلیقی سرگرمی کا نتیجہ ہیں۔ اور جن کی تشکیل و تعمیر میں انسانی فہم و وجدان نیز قصد کا دخل ہے۔ بالعموم روحانی اور مادی تہذیب میں امتیاز کیا جاتا ہے۔ مادی تہذیب کے عوامل ہمیشہ روحانی تہذیب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسی طرح ہر طبقاتی سماج میں تہذیب کا بھی اپنا ایک طبقاتی کردار ہوتا ہے۔ جو اس کے تفکیری موضوعات و عملی مقاصد سے ظاہر ہوتا ہے۔

مارکسی دانشوروں کے نزدیک تہذیب سے مراد تمام روحانی اور مادی اقدار ہیں جنہیں تاریخ کے تسلسل میں معاشرے نے خلق کیا ہے اور جو مظہر ہیں معاشرتی ارتقا کی ایک خاص منزل کی۔ سماجی و اقتصادی محرکات ہی تہذیب کے ارتقا کا تعین کرتے ہیں۔ نیز یہ کہ مادی اشیا کی پیداوار ہی روحانی وسائل کی بنیاد ہے۔ ماہرینِ نفسیات کے خیال کے مطابق سماج کی تہذیبی ساخت، جبلی اظہار و شخصیت کی آزادانہ نشو ونما نیز اکتساب لذت کی راہ میں ہی مانع نہیں ہے، بلکہ انسانی نفسیاتی گرہوں اور غیر معمولہ abnmormal اعمال کی علت بھی تہذیب کی پرورش یافتہ اقدار ہی میں پنہاں ہیں، جدید انسان کی شخصیت میں دولختی، حرماں نصیبی، جنسی تشدد، جارحیت کے میلان کے علاوہ ایذا رسانی اور خودکشی جیسے رجحانات کے فروغ کے پسِ پشت بھی تہذیب ہی کے ساختیں کارفرما ہیں۔

لیونل ٹرلنگ کے نزدیک کسی ایسے شخص کا تصور بھی محال ہے جو اپنی تہذیب سے ماورا یا علیحدہ ہو۔ حتیٰ کہ وہ شخص بھی جو اپنی تہذیب سے انکاری اور اس کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرتا ہے۔ ٹرلنگ کہتا ہے کہ بغاوت کا یہ عمل بھی اس کی تہذیب کے معینہ طرز کے مطابق ہوگا۔

تہذیب کسب ہی نہیں کی جاتی لاشعوری طور پر ایک نسل سے دوسری نسل میں ایک قوم سے دوسری قوم میں ایک خطے سے دوسرے خطے میں منتقل بھی ہوتی ہے ابلاغ وترسیل کے فوری ذرائع

کی ترقی اور بین الاقوامی سطح پر آمدورفت اور لین دین کے فروغ نے وسیع المشربی کی راہ ہموار کی ہے:

آج پہلے سے زیادہ تیز رفتاری کے ساتھ تہذیب کی معین وحدتیں ٹوٹ رہی ہیں۔ ایک تہذیب کی بہترین اور زندہ نشانیاں دوسری تہذیب کا حصہ بنتی جارہی ہیں اور دوسری تہذیب کا بہترین ورثہ تیسرے کلچر کی روح کا جزو بن رہا ہے۔ عالم گیر سطح پر انسان ایک دوسرے کے کمالات، محاسن اور اعمال سے فیض اٹھانے کی سعی کررہا ہے۔ اور یہ سعی اسے بڑی تیزی کے ساتھ ایک بین الاقوامی تہذیب کی سمت لے جارہی ہے۔

OO

تمدن، تمدین سے مشتق ہے، جس کے معنی شہر تعمیر کرنا، مدن (مدینہ کی جمع) کے معنی ہیں بہت سے شہر۔ مدنی جو کہ اسم صفت ہے، کے معنی ہیں شہری، باالفاظِ دیگر اہلِ شہر کی اجتماعی زندگی میں فروغ پانے والی تہذیب ہی کو تمدن کا نام دیا ہے۔

اصطلاحاً civilization سے بھی اصلاح درستی اور آراستگی مراد لی جاتی ہے۔ یہی وہ اعمال ہیں جن سے گزر کر ایک وحشی اور بربر انسان متمدن کردار میں ڈھل جاتا ہے۔ وہ فطرت پر ہی تفوق حاصل نہیں کرتا بلکہ طبعی وجبلی عادات کی خودرو جا و بے جا اظہارات پر بھی قدغن لگاتا اور ان پر غلبہ حاصل کرتا ہے۔

قبائلی کرے سے نکل کر مدنی کرے میں داخل ہونے تک سفر انتہائی دھندلا، پیچیدہ اور تاریخ و ماقبل تاریخ کی کئی صدیوں پر محیط ہے۔ مجموعاً انسان کی شخصیت کی ساخت و پرداخت میں انہی اعمال کا درجہ سب سے بلند ہے جن کا سرچشمہ تہذیب ہے۔ بعض حکماء کے نزدیک وہی معاشرہ متمدن کہلانے کا مستحق ہے جس پر عدل وعقل فرمانروا ہے۔ نیز جس کے باعث سماجی ہم آہنگی اور یک جہتی کا خواب اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے۔ مارکسی فکر تاریخی طور پر تمدن کو حکمراں طبقات ومحنت کش طبقات کے مابین تنازعے، محنت واجرت میں بڑھتے ہوئے فرق اور طبقاتی رشتوں کے جوہر کو نمایاں کرنے والے قوانین کے ظہور سے متعلق کر کے دیکھتی ہے۔ ایک غیر طبقاتی معاشرہ ہی اجتماعی سطح پر انسانوں کے روحانی مادی بہ الفاظ دیگر ہمہ جہت ارتقا کو مختص ہوتا ہے۔

اسپنگلر تہذیب کو ایک نامیاتی وزندہ گرے کا نام دیتا ہے۔ علاوہ اس کے تمدن نام ہے تکنیکی و مشینی عناصر کے مجموعے کا۔ اس کے خیال کی رو سے تمدن معاشرے کے تباہی و زوال کی علامت ہے جیسے موجودہ مغربی تمدن۔ وہ کہتا ہے کہ:

جب کسی قوم کی تہذیب اپنے زوال کو پہنچ کر آخری سانسیں لے رہی ہوتی ہے وہی آخری مرحلہ تمدن کہلاتا ہے۔

ٹوائن بی بھی اس حد تک اسپنگلر کا ہم خیال ہے کہ جدید یورو پی تمدن انحطاطی ہے۔ مگر اس کے نزدیک اس انحطاط کا مداوا مذاہب اور بالخصوص عیسائیت کا احیا ہے۔

OO

مغرب میں تہذیب و تمدن کو ایک دوسرے کی ضد کے طور پر اور دو مختلف زمروں کی صورت میں دیکھنے کی روایت کا آغاز انیسویں صدی میں ہوا تھا۔ اس تخصیص کو میتھیو آرنلڈ، ٹی، آر، لیوس، اسپنگلر اور ٹوائن بی وغیرہ نے اپنے مباحث میں خاص جگہ دی ہے۔ ان کے برخلاف ایسے مفکرین کی ایک طویل فہرست ہے جنھوں نے کلچر اور سویلزیشن کو تصور کی سطح پر دو الگ الگ زمروں میں دیکھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ کلچر کے درجات ممکن ہیں۔ مختلف اسمائے صفات کے سابقوں سے اس اندر کے امتیازات کو مختلف نام دیے جا سکتے ہیں۔ کلچر کے ارتقا اور سائنس اور ٹکنالوجی کے حیرت انگیز اثرات کی صورت میں اس کی محفوظ اور مثالی شکل میں کئی انقلابی تبدیلیوں کا راہ پا جانا ممکنات میں سے ہے۔ لیکن ان تمام بدلی ہوئی صورتوں کے باوجود یہ سب کی سب کلچر ہی کے مختلف پہلو کہلائیں گے۔

انسان مسلسل اپنے حیوانی عناصر اور اثرات کو دور کرنے کی سعی کرتا رہا ہے۔ اس طریقِ عمل نے اس کے اندر جمالیاتی نظم و ضبط اور امتیازات کی فہم کی روہ روشن کی ہے۔ زبان و ادب بھی انسانی تخلیق بہ الفاظ دیگر تہذیبی سرگرمی کا نتیجہ ہیں۔

ادبی تنقید کے نزدیک تہذیب نام ہے اقدار کے اس مجموعے کا جو بالخصوص انسانی تخیل کے تخلیق کردہ فن شہ پاروں کے ذریعہ عہد بہ عہد منتقل ہوتا آیا ہے اور ہوتا رہے گا۔

اس طور پر تہذیب، امتیازات کو ایک واحدے میں ڈھالنے کا کام بھی انجام دیتی ہے۔ اور ادب اسی عمل کو ایک مختلف نہج پر جاری رکھتا ہے۔ ادب تہذیب کی اس روح کو کسب کرتا ہے جس

سے عبارت ہے۔ ادیب تہذیب کے ان بنیادی عناصر کو اپنے مفاہیم کو جز بناتا ہے جو تفریق بشریت کے برخلاف عالمی انسانی برادری کے تصور سے پہنچانے جاتے ہیں۔ شاعر جو کچھ کہ تہذیب اور اس کے تناظر سے اخذ کرتا ہے اپنے بہترین تخلیقی اظہار کے ذریعے اسے واپس لوٹا دیتا ہے:

> کسی فنی تخلیق کی قدر معلوم کرتے وقت ہماری توجہ صرف فن کار کی صلاحیت اور تخلیقی قوت پر ہی مبذول نہیں ہوتی بلکہ ہم اس کی عام پیشہ ورانہ تہذیب کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ چنانچہ گلوکار کی آواز خواہ کتنی ہی اچھی ہو اسے بھی ضروری تربیت حاصل کرنی پڑتی ہے یعنی گانے کے پیشہ ور معیار تک پہنچنا پڑتا ہے۔ فن کی تخلیقات کو پسند کرنے کی تہذیب بھی ہوتی ہے۔ یعنی پسندیدگی کا ایسا طریقہ جو دیکھنے والے کو تخلیقی عمل میں شریک کرتا ہے۔ اس کے اندر کے فن کو بیدار کرتا ہے اور اس میں وہی جذبہ ابھارتا ہے جسے تخلیق کرنے والے نے اپنے شاہکار میں واقعات اور مظاہر کی عکاسی کرتے وقت محسوس کیا تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فن پارے صرف ماضی کی تہذیب کی یادگاریں نہیں ہوتے بلکہ موجودہ تہذیب کے بھی ایسے عناصر ہوتے ہیں جو نئی نسلوں کے خیالات، جذبات اور تصورات کو ڈھالتے ہیں۔

ادب، تہذیب کے تحفظ اور تہذیبی اقدار و اسالیب کو نسلاً بعد نسل منتقل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ تہذیبی تسلسل اور توسیع کے عمل کو برقرار رکھنے میں جہاں دیگر مجرد اور مجز عوامل برسر کار ہوتے ہیں ادب قدرے غیر محسوس طور پر مگر پوری قوت کے ساتھ یہی کردار ادا کرتا ہے۔ ایک خاص عہد میں کسی مخصوص طبقے یا قوم کے عقائد و افکار، رسومات اور ان کی ادائیگی کے طریقوں، زندگی کے آداب و اطوار، فطرت سے رابطوں اور اوامر و نواہی کی نوعیت، باہمی رقابتوں اور رفاقتوں کی نوعیت، اعتقادات میں فوق الفطری آثار اور اوہام پرستی وغیرہ کے حوالے سے ادب جس طور پر آشنا کراتا ہے۔ وہ دستاویزی نہیں ہوتے مگر دستاویزی کے لیے اسناد، استدلال اور معتبر ذرائع کا حکم ضرور رکھتے ہیں۔

OO

ادب کے تخلیقی مشعرات allusion تو سیوں archetypes علامتوں اور پیکروں کے خوشیوں کا اظہار جہاں ایک طرف تاریخ، ماقبل تاریخ کے زمانوں سے گہرا رشتہ ہے اور ہم ان

حوالوں سے بنی نوع انسان کی کلیت کے اسرار تک پہنچتے ہیں وہاں یہ اور ان کے علاوہ دیگر تلازمات association تہذیب کے ان با معنی تماشات، ترکیبی عناصر اور مماثل و متضاد نشانیوں کے بہترین مظہر ہوتے ہیں جن کی بنیاد پر فرد کی سائیکی تشکیل پاتی ہے۔ جب کبھی سیاسی دھڑے بازیاں، مذہبی اور نظریاتی راسخ پسندی، سیاسی و سرمایہ دارانہ جبر و استحصال تفرقہ پردازی، نقص امن، مشینوں اور مشینوں سے زیادہ مختلف جا و بے جا طریقوں سے کسب زر کا میلان فروغ پاتا ہے یا ان تصورات کو بالعموم ترجیح دی جانے لگتی ہے جو مبنی بر مادیت اور دوسرے لفظوں میں بشریت کُش ہیں تو ادب ہی ان بہترین تہذیبی اقدار کا تحفظ بھی کرتا ہے جو اپنی ہر صورت میں انسانی اور انسانی اخوت، یگانگت اور وحدت کی نمائندہ ہیں۔

مغربی تہذیب کے تین واضح سرچشمے ہیں۔ یونان (اساطیری تناظر، سقراط، افلاطون اور ارسطو وغیرہ) یہود (انجیلِ مقدس) اور سائنس (جس نے ان اوہام کو شکست دی جن سے تعصب، راسخ العقیدگی اور غیر رواداری کو فروغ ملا) اگرچہ یونانی بت پرستی اور مسیحی عقیدہ ایک دوسرے سے متصادم ہیں اور اسی سے مماثل سائنس، خود عیسائیت کے لیے ایک چیلنج ہے۔ مگر ایک طویل داخلی آویزش کے بعد مغربی تہذیب انسانی کے تئیں ایک بڑی نعمت اور برکت کا حکم رکھتی ہے۔

تہذیبی تنقید cultural criticism کی ابتدا رسکن اور آرنلڈ کے ذریعے انیسویں صدی کے واخر سے ہوتی ہے اور ہمارے عہد میں ایف آر، لیوس، لیونل ٹریلنگ اور ایڈمنڈ ولسن اس کے ممتاز علم برادروں میں ہیں۔ ریمنڈ ولیمز نے اپنی تصنیف culture and society میں ایڈمنڈ برک سے جیورج آرویل تک کے انگریزی ادیبوں اور نقادوں کے ذہنی تلازموں اور رشتوں کا بڑی خوبی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ تہذیب ایک پر قوت روایت کا دھارا ہے جو ادب کی تاریخ کے پہلو بہ پہلو جاری ہے۔ اس تسلسل میں کہیں انقطاع یا تعطل پیدا نہیں ہوا۔ ادب و تہذیب کے گہرے رشتے ہی کی کوکھ سے روشن خیالی کا جنم ہوا۔ جو ولیمز کی نظر میں انگریزی ادب کی ایک نمایاں قدر ہے۔

ایف آر لیوس کے نزدیک ادب کے علاوہ ایسا کوئی ذریعہ نہیں ہے، جس میں اتنے خوبصورت دلکش اور قوی طریقے سے تہذیبی ورثے اور اقدار کو زیادہ سے زیادہ انسانوں تک پہنچانے کی صلاحیت ہو۔ روایتی مارکسی نقادوں کے تہذیبی مطالعات میں بعض ترجیحات نئی

تھیں۔ نو مارکسی نقادوں (جن میں تھیوڈور اڈورنو، والٹر بن جمن، لوشین گولڈ مان، ریمنڈ ولیمز اور ٹیری ایگلٹن شامل ہیں) نے اپنے تہذیبی مطالعات میں سیاست اور جدید ٹیکنالوجی کے روز افزوں اور فروغ اور ادب پر ان کے اثرات کو بھی شامل کیا ہے۔

OO

موجودہ ادبی تنقید میں 'تہذیب رکلچر' نے بہ حیثیت ایک اصطلاح ان نقادوں کے مباحث میں ایک معمول کا درجہ اختیار کرلیا ہے جو ادب کو خود مکتفی قرار دینے سے گریز کرتے ہیں۔ نیز جن کی نظر میں ذہن وزندگی پر اثر انداز ہونے والے زندگی سے بھرپور سیاقات، تناظرات اور تصورات، ہیئت وتکنیک یا لسانی تدابیر پر فوقیت رکھتے ہیں۔ حالانکہ بعدۂ فنی طریق ہائے کار کی حیثیت ایک شریک کار کے طور پر ہر فنی عمل میں مقدر ہے۔ ان جمالیاتی عوامل کی خود ایک تہذیبی معنویت ہے اور تہذیب کے بطن ہی سے ان کے برگ وبار بھی پھوٹتے ہیں۔ جن سے ادب کے داخلی سیاق کو ایک خود رو نظم دستیاب ہوتا ہے۔ اس معنی میں تہذیب کے سیاق کا دائرہ ایک وسیع تر کشادگی کو محیط ہو جاتا ہے۔ تہذیبی نقاد کو تہذیب کے حوالے سے وہ سارا سیاق میسر آجاتا ہے جو نفسِ انسانی کی نیرنگیوں اور سماجی وتاریخی نیز سیاسی پیچیدگیوں، تجربوں اور ابہامات سے بھرا ہوا ہے۔ بیشتر تہذیبی نقادوں نے اساساً مارکسی فکر ہی کو اولیت بخشی ہے۔ بعض مارکسی کا نام لیے بغیر شعوری اور لاشعوری طور پر مارکس ہی کے خوشہ چیں ہیں اور بعض نے اپنے علم و دانش کے تقاضوں کے مطابق مارکس کی فکر کے ان "خالی گوشوں" کو بھرنے کی کوشش کی ہے جن میں کچھ نہ کچھ اَن کہا رہ گیا تھا یا ایک خاص بحث کے ذیل میں اور مناسب سیاق نہ ملنے کی صورت میں جن کی مناسب طور پر توضیح نہ ہو سکی تھی یا مارکس اور اینگلز کو اس قسم کی تبدیلیوں اور مسائل کا شائبہ بھی نہیں ہوگا جن سے موجودہ انسانیت دوچار ہے۔ تاہم مارکس کی طبقاتی درجہ بندی اور پھر موجودہ جمہوری نظاموں میں ان کی جدوجہد، ان کے معمولات ان کے مقاصد اور ان کے منصوبوں اور خواہشوں کا سارا تناظر ہی فکر وتحقیق کے نئے عنوانات قایم کرتا ہے۔ لیڈ جیل رک ورڈ نے اپنے ایک مضمون میں جو اس نے 1973 میں لکھا تھا کلچر کے مارکسی تصور کی ان لفظوں میں تعریف کی ہے:

"کلچر فنی کارناموں یا فلسفیانہ تصورات کا انبوہ نہیں ہے، جسے مخصوص ذہانت سے بہرہ ور افراد نے سماجی پائرے مِڈ (اہرامِ مصر کی مخروطی شکل کے مجسمے) کی

عین چوٹی پر اکٹھا کر کے جمادیا ہے، بلکہ کلچر ان بنیادی مسائل کا حل ہے، جن کی سماج میں انتہائی اہمیت ہے"

محولہ بالا مارکسی تعریف، یقیناً تہذیب کو اسی سے متعلق بنیادی اسٹرکچر اور اعلیٰ اسٹرکچر جیسی اصطلاحات سے ایک علیحدہ معنی کا تصور مہیا کرتی ہے۔ بلکہ مارکسی کی تعریف میں ایک پہلو اور نکلتا ہے جو 'حل' کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یعنی وہ کس طرح سماجی زندگی کو درپیش مسائل کے حل میں ہماری مدد کر سکتی ہیں۔ لیکن بیش تر تہذیبیاتی مطالعے مارکس کے نظریہ حل کے برخلاف نظریہ وراثت یعنی تہذیبی ورثے کے تصور کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں۔ خود تانیثی کردار ہی کو فوقیت دی ہے۔ ایک سطح پر اقتصادی جبر نے بھی اس تفریق اور درجہ بندی کو وسیع تر کیا ہے اور ہر طبقاتی زمرے میں استحصال کی یہ عام مشترک صورت حال واقع ہے۔ جس کا احساس مارکس اور اینگلز کو نہیں تھا۔ یا یہ کہیے کہ انہوں نے اس کے علیحدہ کوئی تھیوری بنانے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی تھی۔ کیوں کہ مجموعاً جب سارا سماج ہی ایک مساویانہ ڈھانچے میں منقلب ہو جائے گا تو آپ ہی آپ صنفی جبر، صنفی تفریق اور صنفی استحصال کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔

تہذیبی شعریات، تہذیب اور شعریات جیسے دو مختلف کرہ ہائے عمل کو جوڑنے والی اصطلاح ہے۔ تہذیب کا اپنا ایک حقیقی وجود ہے۔ جس کی حدود اور تعریف کا تعین کار دارد ہے۔ لیکن تاریخی اور جذباتی سطح پر ہم سب اس سے منسلک ہیں اس کے برعکس مارک بورلین شعریات کے ایک ایسے مجرد نظام کا قائم ہے، جس کا اطلاق بہت دشوار ہے لیکن جس کی ضابطہ بندی (نسبتاً) آسان ہے۔ ریمنڈ ولیمز کو خود یہ تسلیم ہے کہ "کلچر انگریزی کے ان دو تین لفظوں میں سے ایک ہے جو پیچیدہ (اور مشکل سے سمجھ میں آنے والے) ہیں۔ پھر بھی وہ کلچر کے لیے تین وسیع الذیل تعریفوں کو اپنے لیے بنیاد بناتا ہے۔ پہلی یہ کہ ایک عام استعمال کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ کلچر دانش ورانہ، روحانی اور جمالیاتی ارتقا کا عملیہ (پروسیس) ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ ایک خاص طرز زندگی کا نام ہے خواہ اس کا تعلق کسی بھی عہد کی طرز زندگی سے ہو یا عام لوگوں یا عوام کے کسی خاص گروہ کی طرز زندگی سے۔ آخر میں وہ کہتا ہے کہ کلچر کا استعمال دانش ورانہ اور بالخصوص فنی کارگزاریوں اور انسانی اعمال و معمولات کے حوالے سے بھی کیا جا سکتا ہے۔

وہ نقاد جو شعریات کو حوالہ بناتے ہیں وہ جمالیاتی تصورات کے شعری ساختوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ انہیں ان تصورات اور ساختوں کے تہذیبی سرچشموں سے کوئی خاص دلچسپی نہیں

ہوتی۔ وہ تہذیبی شعریات ہی ہے جو بڑے سلیقے اور ذہانت سے ان ہر دو بہ ظاہر متضاد ضابطوں کو یکجا کر دیتی ہے۔ تہذیبی شعریات، شعریات کو تجرید سے باہر نکال لاتی ہے اور پھر اسے سماجی گردش کے حوالے کر دیتی ہے۔ اس عمل سے تہذیب بھی اپنی خالص مادیت سے اوپر اٹھ کر اپنے علامتی پہلو کو نمایاں کرتی ہے۔ آگے چل کر مارک بورَ لین کہتا ہے کہ شعری ہیئت بشریاتیانے anthropologized اور تہذیبی حقیقت متنیانے texturalized عمل سے گزرتی ہے۔ گرین بلاٹ نے انضمان کے اس عمل کے ضمن میں لکھا ہے:

> ''جب سے ماہرین بشریات نے تہذیبوں کے بارے میں غور کرنا شروع کیا ہے وہ ان کا مطالعہ متنی طور پر کرتے ہیں اور جب سے ادبی نقاد متن کی طرف متوجہ ہوئے ہیں وہ اس کا مطالعہ تہذیبی طور پر کرتے ہیں۔ تہذیبی شعریات کا یہ ایک خوابی تھا کہ کسی طرح بشریات کے متن اور ادبی تنقید کے متن میں ایک رشتہ اتحاد قائم ہو جائے۔'' Representation:1994

اس رشتہ اتحاد کے قائم ہونے سے یہ قطعی نہیں ہوا کہ ایک کی آمیزش کی وجہ سے دوسرے میں کچھ تخفیف ہو جائے۔ سماجی علم اور بشری علوم Humanities سے صرفِ نظر کرتے ہوئے تہذیبی شعریات فن کے محض سماجی سیاقیانے کے عمل سے عبارت ہے۔ اور نہ ہی محض تہذیبی معروضات کے جمالیاتی تجزیے سے۔ بجائے اس کے وہ فن اور تہذیب (بشریات اور ادبی تنقید) کے مابین تنازع کے اسباب کا پتہ لگا کر ان کا سدّ باب کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کلی فورڈ گیرٹز یہ بھی لکھتا ہے کہ:

> ''اگر ہم فن کو صرف کسی ایک تہذیب کے ساتھ مخصوص کرتے ہیں تو پھر نہ تو وہ آفاقی ہو سکتا ہے اور نہ تہذیبی''۔

فن کو وہ ماورائی مظہر کے طور پر بھی قبول نہیں کرتا جو مختلف تہذیبی وحدتوں میں مختلف شکلوں میں ظہور پاتا ہے اور نہ ہی پورے طور پر کسی خاص تہذیبی حد میں مقید ہوتا ہے کہ ان حدود سے باہر (جیسے مغربی تہذیب) اس کی کوئی قدر و قیمت ہی نہیں ہے۔ گیرٹز یہ بھی کہتا ہے کہ:

> ''فن بین التہذیبی ہوتا ہے اور تہذیبی شعریات، فن کے تہذیبی مطالب اور فن کے بین التہذیبی ہیئتوں کو یکساں سطح پر اپنا موضوع بناتی ہے''

غالباً اسی بنیاد پر تہذیب کے مقامی سیاقات کی اہمیت نیز معنویت کا اعتراف کرنے کے

باوجود گیرٹز اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ:

> ''تہذیبی شعریات ادبی فن پاروں کے تہذیبی سیاقات کو ہی مدنظر نہیں رکھتی بلکہ یہ بھی جانچتی ہے کہ وہ محض کسی ایک تہذیبی سیاق ہی تک تو محدود ہو کر نہیں رہ گئے ہیں''

ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ صدیوں سے جہاں ہر تہذیب اپنے ایک خاص علاقے میں سرگرم کار رہی ہے۔ اور جس کے تحت فنی ہستیوں نے ایک خاص سطح اور ایک خاص نہج پائی ہیں وہیں جغرافیائی اور تاریخی سطح پر تہذیبی وحدتیں ہمیشہ ٹوٹتی رہی ہیں۔ بالخصوص ماضی کی بیش تر جنگیں، اقتصادیات سے زیادہ تہذیبی مسابقتوں کی جنگیں تھیں۔ عقائد، مسالک اور مذاہب ان کی پشت پر مقدر کی حیثیت رکھتے تھے۔ تہذیب اور مذہب کے معانی کے افتراق اور ان کے غیر محسوس جبر اور جذباتی وابستگیوں کے تعلق سے کوئی تخصیص ہی قائم نہیں ہوئی تھی۔ مختلف تہذیبی ٹکڑے اسی طور پر آپس میں گھلتے ملتے اور ٹوٹتے بنتے رہے۔ فن چونکہ تہذیب کی روح میں پیوست ہے اس لیے فن کی حدیں بھی بڑی حد تک خلط ملط ہوتی رہیں۔ اگرچہ موجودہ انفرمویٹکنالوجی کی غیر معمولی ترقی جس رفتار سے تہذیبی اکائیوں کو تہس نہس کر رہی ہے۔ اس کے مقابلے میں ماضی کے ادوار میں اثر و قلب کاری کی رفتار بڑی آہستہ رو تھی۔ تاہم تہذیبی تصادمات اور تہذیبی رد و قبولیت کا سلسلہ کسی نہ کسی صورت سے برقرار تھا اور اب بھی ہے۔ گیرٹز کا یہ بھی خیال ہے کہ ''بین التہذیبی تقابل کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر تہذیب میں یہ دیکھا جائے کہ ان میں قدر مشترک کیا ہے؟ بجائے اس کے اس کا مقصود ہر تہذیب کی نظریاتی اور مادی یکتائی کو اجاگر کرنا ہے۔ اس طرح ہم یہ پتہ لگا سکتے ہیں کہ ان باہمی تضادات کی تہ میں کن کن سطحوں پر یکسانیت ہے اور اس یکسانیت میں کن کن سطحوں پر انتہائی درجے کا افتراق پایا جاتا ہے۔ تہذیبی شعریات، دوسری تہذیبوں کو اپنے اندر انہیں ضم کرنے کے برعکس دوسری تہذیبوں سے ناآہنگی کی بنیاد پر جو افتراق ہے اسے قبول کرتی ہے۔ بقول گیرٹز:

> ''اختلاف یا افتراق کے لحاظ سے وہ یگانگت کے بجائے ان کی اجنبیت، پراسراریت یا حیرت خیزی کو قائم رکھتی ہے''۔

دوسری تہذیب کو تسلیم کرنے کے معنی اس کے نشانات اور معانی اور زندگی کی تمام صورتوں کو پوری طرح اپنی آگہی کا حصہ بنانے کے ہیں۔

تہذیبی شعریات، تہذیبی ہے یعنی حاوی طور پر تہذیب پر جس کی اساس ہے۔ اس معنی میں ایک دوسرے پر زمانی اور مکانی سطح پر اثر پذیری اور اس کی وقتاً فوقتاً بدلتی ہوئی صورتوں کے باعث تاریخ سے اسے منقطع کر کے نہیں دیکھا جاسکتا اور نہ ہی اس طرح شعریات کے ساتھ مشروط ہونے کے باعث جمالیاتی تقاضوں سے وہ قطعاً مستثنیٰ ہوسکتی ہے۔ بالواسطہ یا بلاواسطہ تاریخی اور جمالیاتی وابستگی کے باوجود تہذیبی شعریات نہ محض تاریخی ہے نہ جمالیاتی محض اسم صفت کے طور پر ''تہذیبی'' تاریخ کے سوالوں سے صرف نظر نہیں کرسکتی۔ لیکن تہذیبی شعریات کے نزدیک تاریخی حقیقت کی قیمت تاریخی مواد کے تخلیقی استعمال کے ساتھ مشروط ہے۔ وہ تاریخی صداقت سے متصادم ہوتی ہے لیکن تاریخ نویسی کے معیاروں سے اپنے آپ کو بچاتی بھی ہے۔ بوٗرلین یہ بھی کہتا ہے کہ:

> ''ادبی نقادوں کی ذہانتوں کو متوجہ کرنے کی اس میں بڑی قوت ہے۔ لیکن محض ہیئت پسندی سے یہ فاصلہ بنائے رکھتی ہے''۔

گرین بلاٹ کہتا ہے کہ تہذیب ایک متن، ایک متحرک علامتی ساخت ہے۔ روزمرہ عمل کی شعریات کی تشکیل کی محرک بھی ہے۔ اس لحاظ سے تہذیبی شعریات کا میلان تاریخی اسباب اور واقعات سے مرتب نہیں ہوتا بلکہ تہذیبی عملیوں کی شعریات پر اس کا انحصار ہے۔ اس کا مقصود بصیرتوں اور فن کے تجربے کو بڑھاوا، دینا تہذیبی اضافیت کی آگہی کو دقیق اور شدید کرنا نیز دوسروں کے تئیں نسلی رویے پر قدغن لگانا ہے۔ اس معنی میں تہذیبی شعریات اساساً تہذیبی سیاق کی از سر نو تشکیل نہیں کرتی بلکہ تہذیبی افتراقات کے ادراک کو صیقل کرتی ہے۔

مارک بوٗرلین آخر میں پھر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ تہذیبی شعریات اخلاقی بنیاد تو رکھتی ہے لیکن اس کا کیا کوئی اپنا اصولی طریق کار ہے آیا نہیں؟ گیرٹز ہی کے حوالے سے وہ کہتا ہے کہ تہذیبی شعریات کا یقیناً اپنا اصولی طریق کار بھی ہے۔ گیرٹز بعض اہم اور نمایاں ادبی نقادوں کی مثال دیتے ہوئے ان کے یہاں اصولی طریقے پر تہذیبی تھیوری سازی کی نشاندہی کرتا ہے۔ جس کے باعث ادبی تنقید کی اہلیت میں اضافہ بھی ہوا ہے اور اس روش نے نقادوں کی اس معنی میں حوصلہ افزائی بھی کی ہے کہ وہ محض ادبی ہو کر نہ رہ جائیں بلکہ ادب سے باہر بھی ایک دنیا ہے جو ہر سطح پر انسانی رشتوں سے بندھی ہوئی ہے۔ گیرٹز اکثر اس امر پر بھی زور دیتا ہے کہ ماہرینِ بشریات Anthropologists کو ان تشریحی حکمت عملیوں کو آزمانا چاہیے جو ادبی تنقید کی اہم کرداری

خصوصیت ہے۔ ادبی تنقید ایک سطح پر اسی طرح سماجی علوم کی تربیت بھی کر سکتی ہے۔ جس طرح ادبی نقاد ماہرین بشریات ہی کی طرح تہذیب کے ساتھ وابستہ ہیں۔

○○

اگر تہذیب اپنا کوئی سماجی تناظر رکھی ہے یا سماج کا کوئی تہذیبی تناظر ہوتا ہے اور ان تناظرات کی تشکیل میں تاریخ، اقتصادیات، اخلاق، مذہبی، تعلیمی اور سیاسی نظامات بھی کہیں انتہائی واضح اور کہیں غیر واضح اور بہ باطن کوئی کردار انجام دیتے ہیں تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تنقید کے بعض دیگر نظریوں اور طریق ہائے کار کی طرح ہم اسے بھی ایک بین النظام ہائے عمل مطالعے کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ بیشتر تہذیبی نقاد مارکسی یا نو مارکسی، بشریاتی یا نسلیاتی، تانیثی و تاریخی یا تہذیبی مادئین یا نو آبادیاتی اور پس نو آبادیاتی مکتب فکر سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہر ایک گروہ کے اپنے علمی، صنفی یا جغرافیائی تعصبات نے ان کی ترجیحات کا تعین کیا ہے۔ حتی کہ ہمارے عصر میں وہ نقاد جو از روئے ترجیح ہیئت یا کلاسیکیت یا بدیعیات یا جمالیاتی معائر پر اپنے فیصلوں یا تجزیوں کی اساس رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں بھی تہذیبیات اپنا اثر دکھا رہی ہے۔ اس قسم کے نقادوں کا تاریخی، سماجی اور سیاسی مطالعہ ناکافی ہونے کی وجہ سے ان کا تصور تہذیب محض ان لسانی مظہرات تک محدود ہے جو کسی بھی قوم اور جغرافیائی وحدت سے تعلق رکھنے والی نسلوں کے تقریباً معدوم شدہ آدابِ زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تہذیبیاتی نقاد کسی بھی فن میں تہذیب کے اس تفاعل پر نظر رکھتا ہے جو ایک خاص زمان اور ایک خاص مکان میں نشو و نما پانے والے اقداری نظام کا مرہون ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جمالیاتی معائر یا بدیعیاتی نظام کی جڑیں بھی کسی کرۂ تہذیب ہی میں پیوست ہوتی ہیں۔ ان کا بھی ایک زمان یا ایک وسیع عرصہ زماں اور ایک مکان یا جائے وقوع ہوتی ہے۔ لیکن تہذیب کے وسیع تر تفاعل کی روشنی میں اس کی اپنی ایک حد ہے۔

تہذیبی مطالعہ روزمرہ زندگی، تہذیبی اعمال اور کارگزاریوں، اقتصادیات، سیاسیات، جغرافیہ، تاریخ، نسل، طبقہ، نسب و نژاد، نظریہ اور عمل، جنس و صنف، جنسیات اور طاقت وغیرہ پر محیط ہے۔ ان امور کے علاوہ ایسے مسائل و موضوعات کی ایک لمبی فہرست ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ تہذیبی مطالعے کے ضمن میں آتے ہیں۔ مارکس بوبرلین اس سلسلے میں لکھتا ہے۔

''تہذیبی مطالعہ کیا ہے۔ اگرچہ اس وقت کا یہ ایک نہایت سرگرم موضوع بحث

ہے۔ کئی اساتذہ اور اسکالرز یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ فی الحقیقت تہذیبی
مطالعہ کیا ہے؟ اس حقیقت کے علی الرغم ایسی کچھ کتابیں بھی دستیاب ہیں جو
اسی موضوع کا احاطہ کرتی ہے (جیسے جان اسٹوری کی تصنیف What is
Cultural Studies? A Reader Cruso's Footprints اور پیٹرک
برینٹ لنگر کا ایک جائزہ، Cultural Studies in Britain And
America) اس طرح کے کام بھی پروفیسر حضرات اور طلبا کی الجھن کو دور
نہیں کر سکے۔ اس قسم کی کتابوں اور جریدوں سے یہ امید کی جاتی ہے کہ وہ
متجسس قاریوں کے ان سوالوں کے جواب فراہم کریں گے کہ تہذیبی مطالعہ
اپنے عمل میں کیا ہے۔ وہ کس اصولی طریق کار کی پیروی اور کن معروضات کی
تشریح کرتا ہے۔ لیکن تہذیبی مطالعے کے عنوانات موضوع و مواد اور
اندازہائے نظر اتنی زیادہ رغبتوں اور طریقوں کے مظہر ہیں کہ ان سے تہذیبی
مطالعے کی ایک واضح نوعیت کی تعریف اخذ نہیں کی جا سکتی۔"

تہذیبی مطالعہ ایک وسیع الامور طریقِ نقد ہے۔ سو اس ضمن کے تفہیمی عمل کی کوئی ایک اطمینان بخش تعریف ممکن بھی نہیں ہے۔ یوں بھی ادبی اصطلاحات کی تعریف متعین کرنے کے معنی بہت سے خطرات اپنے سر لینے کے ہیں۔ تعریف کے معنی ٹھوس کو تجرید میں بدلنے کے ہیں اور تجرید ہمیشہ وضاحت طلب ہوتی ہے اور اکثر معناً مغالطوں میں بھی ڈالتی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ تہذیبی مطالعے کی کئی شقیں ہیں۔ موضوعات کی کثرت کی وجہ سے اس کے عمل کا کوئی ایک واضح اور دوٹوک خاکہ تیار کرنا بہت مشکل ہے۔ بس یہی کہا جا سکتا ہے کہ بہ قول ریمنڈ ولیمز:

"تہذیبی تھیوری نام ہے ایک پورے طرزِ زندگی میں مختلف عناصر ترکیبی کے
مابین رشتوں کے مطالعے کا" یا یہ کہ "تہذیبی مطالعہ نام ہے ایک سماجی تبدیلی
کے تجزیے کا"

لیکن تجزیے کے لوازمات یا اوزار کیا ہوں گے؟ ہمیں اس کا کوئی علم نہیں ہوتا۔

تہذیبی مطالعہ کا سب سے اہم اور تصور ساز نام ریمنڈ ولیمز ہی کا ہے۔ Cuture & Society (1958) اور The Long Revolution (1961) میں اس نے جس طور پر مارکسی

طریق کار کے تحت تہذیب اور فن اور تہذیب کے رشتوں کا تجزیہ کیا ہے۔ تہذیبی مطالعے کو وہیں سے معروضات کی فہم کی ایک نئی اور کشادہ راہ بھی ملی ہے۔ جب یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ تہذیبی مطالعہ کی اصطلاح کی معنویت کیا ہے؟ تو معاً ہماری توجہ برطانوی برمنگھم یونیورسٹی کے Centre for Contemporary Cultural Studies کی طرف ہوجاتی ہے۔ جس نے بڑی دقت اور گہرائی کے ساتھ سرمایہ داری سماجوں میں ذیلی تہذیبوں کے تجزیے کا ایک اسلوب مہیا کیا تھا۔ ان مفکرین میں سب سے قد آور نام ریمنڈ ولیمز ہی کا ہے۔ اسی سینٹر نے Screen And Representations نام کے جریدے کا بھی اجرا کیا تھا جس کے ڈائریکٹر اسٹوارٹ ہال تھے۔ اس جریدے نے بھی تہذیبی مطالعے کی ترجیحات کے تعین میں خاص کردار ادا کیا ہے۔ اس ضمن میں ای پی تھامپسن کا بھی ایک اہم رول رہا ہے۔ اس مرکز کے علاوہ فرینک فرٹ اسکول کے مفکرین نے تہذیبی سیاقات کا روشن خیالی کے تصورات کی روشنی میں مطالعہ کیا ہے۔ نیز ژین بادریلارڈ نے صارفی سماج کے حوالے سے طبقاتی منطق پر بحث کی ہے۔ اس کے علاوہ اسٹیفن گرین بلاٹ اور کیتھرین گیلاگر کے تہذیبی مطالعے، تہذیبیاتی فہم کو ثروت مند بنانے میں بڑے معاون ثابت ہوئے ہیں۔ اپنی تمام پیچیدگیوں، مغالطوں، ابہامات اور عدم تعین کے باوجود محولہ بالا مفکرین نے جس طریقے اور جس دقتِ نظری اور علمیاتی بصیرت کے ساتھ تہذیبیاتی رشتوں کو اپنے مباحث اور فکر کا موضوع بنایا ہے۔ دراصل انہیں مباحث نے تہذیبی مطالعے کو ایک غیر ضابطہ بند ڈسپلن بھی مہیا کیا ہے۔ اور ایسے اصولی طریق کار کے تعین میں مدد کی ہے جس کے حوالے سے کسی دائرۂ عمل کا تعین اور معروضات کی تخصیص بھی ممکن ہے۔ تاہم مارک بوزلین پھر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ بادریلارڈ برمنگھم اسکول کی خصوصی ترجیحات کے پیشِ نظر تہذیبی مطالعے کو صرف کی سماجیات یا سرمایہ داری اور ذیلی تہذیبوں کے نام سے کیوں موسوم نہیں کیا جاسکتا؟

اگر متذکرہ بالا متبادل نام ایک محدود موضوع کو مختص ہیں اور تہذیبی مطالعے میں انہیں ایک شق کے طور پر ہی اخذ کیا جاتا ہے۔ تو پھر یہ سوال اٹھتا ہے کہ تہذیبی مطالعے کا اختلاف کس سے ہے؟ یا یہ اختلاف غیر تہذیبیاتی تنقید سے ہے؟ اگر تہذیبی تنقید کی اساس سماجی اور سیاسی واقعات، فنی نمونوں اور ان اشیا کے تجزیے پر ہے جو تہذیبی عمل کے طور پر تہذیبی متن کا کام کرتی ہیں تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تہذیبی مطالعے کا اختلاف ان متون کے تجزیے سے ہے جن کی اساس فطری (غیر تہذیبی) عمل پر ہے۔ اصلاً تہذیبی مطالعے کا امتیاز اس کے وسیع تر

تہذیب کے تصور سے قائم ہوتا ہے جو تہذیب کو ادارہ جاتی سطح پر محدود اور مخصوص کر کے نہیں دیکھتی۔ یہی اس کی کشادہ نفسی کی دلیل بھی ہے اور تنقید بھی اپنے عمل کو اسی دلیل پر استوار کر کے معنی کو ایک وسیع تناظر مہیا کرتی ہے۔

کلچرل اسٹڈیز کے مدیران یہ بحث بھی اٹھاتے ہیں کہ تہذیبی مطالعے کے ساتھ یہ ایک بڑا مسئلہ ہے کہ وہ بغیر کسی نکتہ چینی کے کسی بھی مکتب فکر کے طریق عمل اور ترجیحات کو قبول کر لیتا ہے۔ ان مکاتب فکر کے ردّ و قبولیت کے معیار کی ایک روایت اور سماجی موثرات کی ایک تاریخ ہے جنہیں اکثر تہذیبی مطالعہ مسترد بھی کرتا آیا ہے۔ اس طرح تہذیبی مطالعے میں نہ تو کسی ایک طریق کار کو خصوصیت کا درجہ تفویض کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی کسی کو خارج کیا جا سکتا ہے۔ ''وہ متنی تجزیہ ہو کہ نشانیاتی، ذرائع ابلاغ کا مطالعہ ہو کہ فلم تھیوری، ردّ تشکیل ہو کہ نسلیات، تحلیل نفسی ہو کہ مواد کا تجزیہ! یہ تمام امور ہمیں اہم علم اور بصیرتیں مہیا کرتے ہیں۔ اگر تہذیبی مطالعہ ان امور کے معاون کردار سے معترض نہیں ہے تو یہی کہا جا سکتا ہے کہ تنقید اس سے بہتر کوئی اور وسیع النظری، کشادہ نفسی اور روشن خیالی کی مثال قایم نہیں کر سکتی۔ محض ایک اندازِ نظر کو حاوی رجحان کے طور پر اخذ کرنے کے معنی بہت سی محرومیوں کو راہ دینے کے ہیں۔ ایک سے زیادہ رویے اور طریق کار تہذیب کے تنوع سے میل کھاتے ہیں۔ اس طرح تہذیبی مطالعہ کی اصطلاح ایک واحد طریق کار مخالف کا تصور قایم کرتی ہے۔ کیوں کہ تہذیبی مطالعے کو ایک خاص معنی مہیا کرنے والے ایک سے زیادہ میدانِ عمل ہیں جن کی مشق اور جن کے اطلاق و عمل کی ایک بڑی تاریخ اور روایت رہی ہے۔ تہذیبی مطالعہ اگر ان سے کچھ اخذ کرتا ہے تو یہ چیز اس کے استدلال ہی کو زیادہ کاری اور با معنی بنانے میں ایک معاون کا کام انجام دے سکتی ہے نہ کہ اس کی قیمت کو کوتاہ کرے گی۔ بوریلین اسی طریق کار کی کثرت اور تنوع پر بحث کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ:

> '' غیر متجانس طریقے سے تہذیب کا مطالعہ کرتے ہوئے متون، واقعات، اشخاص، معروضات اور نظریات کی کثرت کو تہذیب کے ایک واحدے میں ضم کرنے سے (جسے تہذیبی نقاد ایک حقیقت کا نام دیتے ہیں) اور منطقی استدلال، نظری قضیوں، تجربی اعداد و شمار اور سیاسی نظریات کے ایک ملغوبے سے تہذیبی نقاد ایک ایسی نئی قسم کی تحقیق سے تعارف کراتے ہیں جو کسی بھی ضابطہ بند طریق استدلال سے اپنا دفاع کر سکتی ہے''

محولہ بالا بحث سے ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تہذیبی نقاد کا خاص موضوع روزمرہ کی زندگی، مقامِ وقوع کی تخصیصات اور نسلیات سے ہے۔ وہ ایک طرف صارفی، عالمیاتی اور تکنیکیاتی اور ذرائع ابلاغ کی دھری پر گردش کرنے والے سماج کے اندر سے نمو پانے والے کولاژ اور اسمبلاژ کو ایک نئی تہذیبی صورت حال کے طور پر اخذ کرتا ہے تو دوسری طرف وہ یہ دیکھتا ہے کہ مزدور اور محنت کش طبقے کی زندگیوں کی مادی حالتوں اور علامتی مشق و معمول کی ایک تیزی سے بدلتے ہوئے سماج میں کیا صورت ہے۔ موجودہ عالمی منظرنامے میں سیاست بہ حیثیت ایک جبر کے کس کس طور پر انسانی ذہانتوں، منصوبوں، اعمال، تہذیبی، طبقاتی اور لسانی گروہوں کے معمولات پر اثرانداز ہوتی ہے۔ ریمنڈ ولیمز اور ای پی تھامپسن نے فرانسیسی اور جرمنی مارکسی مفکرین کی اس 'اعلیٰ تھیوری' High Theory کو خصوصاً نشانہ زد کیا ہے، جس کے مطمحِ نظر ایک خاص منتخب اعلیٰ طبقہ تھا۔ انہوں نے مغربی مارکسی مفکرین پر سخت نکتہ چینی کی ہے کہ وہ محنت کش طبقے اور اس کی تہذیب کے تئیں معروضی اور تجزیاتی رویہ اختیار کرنے کی بجائے بے حد انکسار اور شفقت سے کام لیتے ہیں جو جمہوری مخالف رویہ ہے۔

تہذیبی مطالعہ نظری اور مادی تہذیب کو ایک ربط دینے کی کوشش کرتا ہے۔ تہذیبی نقاد یہ دیکھتا ہے کہ تخلیقی دورانیے یا پیداوار کے دوران وقت اُس تہذیب پر کن حاوی نظریات اور معروضات کا غلبہ تھا اور وہ کون سے تصورات تھے جو ایک خاص سماجی حالت میں تشکیل کے مراحل میں تھے۔ ریمنڈ ولیمز یہی کہتا ہے کہ

> ''ہمیں اس زندگی کی خصوصیت کا شدید احساس ہونا چاہیے جس کا ایک خاص زماں اور خاص مکاں ہے۔ ان طرزوں کا احساس بھی جن میں کچھ خاص اعمال، زندگی اور اسلوبِ فکر میں یک جا ہو گئے ہیں۔''

ولیمز مکان کے اس خاص احساس اور شراکت کے تجزیے اور ایک ساخت شدہ سماجی تجربے کو احساس کی ساخت Sructure of Feeling سے تعبیر کرتا ہے۔ اسی بنا پر اس کا یہ بھی اصرار ہے کہ ہمیں فن اور سماج کا تقابل اس پورے انسانی اعمال کی پیچیدگی اور محسوسات کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیے۔ اسی طرح تہذیب کے تجزیہ میں طبقہ، صنعت، جمہوریت اور فن کو شرائط کے طور پر اخذ کرنے کی ضرورت ہے اور تہذیب کے تجزیہ میں طبقہ، صنعت، جمہوریت اور فن کو

شرائط کے طور پر اخذ کرنے کی ضرورت ہے۔ اور تہذیب یا فن کو پیداوار کے مادی ذرائع کے سماجی استعمالات کے طور پر دیکھنا چاہئے۔ ہماری ساری توجہ کا مرکز ایک ایسے واقعی معنی خیز نظام کے طور پر تہذیب کی سماجی تنظیم کی طرف ہونا چاہیے جس میں وسیع سطح پر انسانی معمولات، رشتے اور ادارے اپنے اپنے طور پر سرگرم کار ہیں۔ اس طور پر تہذیبی مطالعے میں فلموں، کھلونوں، لباس اور فیشن۔ نوجوانوں کے پاپولر رسائل، اشتہاری ذریعہ ابلاغ، صنفی رول، جنسیت، پاپولر موسیقی، عامیانہ محاوروں اور روز مرہ وغیرہ کا متبادل تہذیبوں کے طور پر تجزیہ کیا جاتا ہے جو قائم شدہ متون، کوڈز اور معیاروں کو سوال زد بھی کرتا اور ان کی چولیں بھی ہلا دیتا ہے۔ ان میں سے بعض سماجی ادارے جو تہذیبی تشکیل میں بھی مدد کرتے ہیں۔ کس طرح شدید سیاسی طاقت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن نے جرگن ہیبر ماس کے حوالے سے اس کی وضاحت کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ''ایک عوامی کرہ public sphere (ہیبر ماس کی اصطلاح) ہوتا ہے جو کلبوں، جریدوں، کافی ہاؤسوں اور رسائل وغیرہ جیسے سماجی اداروں کی حدود میں آتا ہے۔ ان اداروں میں پرائیویٹ افراد آزادانہ سطح پر ایک دوسرے سے خیالات کا تبادلہ کرتے ہیں اور اس طرح ان میں جو یگانگت پیدا ہوتی ہے وہ بالآخر ایک سیاسی طاقت میں بدل جاتی ہے۔''

ولیمز موجودہ تہذیب کے تصور کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ صنعتی انقلاب کے دورانیے کے ارد گرد ظہور میں آیا اور جس نے غیر مہذب محنت کشوں اور طبقہ اولیٰ کے ''مہذب اشرافیہ'' کے مابین ایک واضح امتیازی لکیر کھینچ دی تاہم متبادل نظریوں کی ہمیشہ گنجائش رہتی ہے، اسی بنا پر ولیمز تہذیب کا ایک سہ نکاتی ماڈل پیش کرتا ہے۔

(الف) مزاحمتی تہذیب یا جسے وہ متبادل تہذیب کا نام بھی دیتا ہے، جو حاوی تہذیب کے خلاف دفاع کرتی ہے۔

(ب) ماقبی تہذیب: کسی گزشتہ تہذیب یا سماجی تشکیل کی باقیات، اسی باقیاتی تہذیب کی راہ سے بعض حاوی تہذیب کے عناصر بھی باقی بچ جاتے ہیں۔

(ج) نو آمدہ تہذیب: نئی اقدار کی تحریک ذہنی کو مختص۔

کوئی بھی انسانی تہذیب یا پیداوار کا طریق تمام انسانی امکانات کو بروئے کار نہیں لے آتا۔ حاوی آئیڈیولوجی بعض نئے تصورات مہیا کرتی ہے اور بعض کو مسترد کر دیتی ہے جو کچھ کہ حاوی طبقہ

مسترد کرتا ہے۔اس بچے کھچے میں سے کچھ کو نیا یا ابھرتا ہوا طبقہ قبول کر لیتا ہے۔ یا ذیلی تہذیبیں حاوی معانی کو اپنے طور پر متعین کر لیتی ہیں اور پھر انہیں اپنے طرز زندگی کا حصہ بنا لیتی ہیں۔ نو آمدہ تصورات ایک تشکیل کے دورانیے میں ہوتے ہیں اس لیے انہیں پختہ یا پورے طور پر ٹھوس نہیں کہا جا سکتا۔

ولیمز کے نزدیک تہذیب کا یہ سہ نکاتی ماڈل ادبی کارناموں اور دوسرے تہذیبی نمونوں کی پیچیدگیوں اور تضادات کو سمجھنے کے ضمن میں ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ متون کے نظریاتی اثرات سے صارفی یا قاری مستثنیٰ نہیں ہے۔ بلکہ وہ انہیں موضوعیاتے ہیں۔ تہذیبی مطالعہ، اعلیٰ، ادنیٰ، مقبول عام یا عوامی وغیرہ تہذیبوں کے مابین امتیاز قائم نہیں کرتا۔ سماج اور بالخصوص سرمایہ داری سماج میں اس طرح کے امتیازات کی ایک طویل تاریخ ہے۔ نئے جمہوری نظاموں میں بھی افتراق کی یہ ایک عام صورت ہے۔ دراصل یہ تخصیصات جمالیاتی اقدار کی معیار بندی کے باعث ظہور میں آتی ہیں اور ان جمالیاتی قدروں کی تشکیل و تعین کے پیچھے حاوی اور مقتدر طبقات کے نظریات کا ایک بالقوۃ کردار ہوتا ہے۔ اسی باعث ٹونی بینیٹ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ

> ''قدروں کی نہ تو کوئی سائنس ہو سکتی ہے اور نہ ہے۔ قدر پیدا کی جاتی ہے۔
> قدر کسی متن کا خاصہ بھی نہیں ہوتی۔ اور نہ ہی متن کے اندر سے نمو پاتی ہے بلکہ
> وہ متن کے باہر ہوتی ہے اور جسے (بالخصوص) متن کے لیے قائم کیا جاتا ہے۔''

Formalism and Marxim (London, Methmen-1979)

تہذیبی نقاد تہذیب کی اُن مزاحمتی صورتوں کی نشاندہی کرتا ہے اور شناخت کراتا ہے جو سرمایہ داری کے بڑھتے ہوئے رسوخ، طبقاتی تسلط، نوکر شاہی اور ہم جنسی کے خلاف قوانین وغیرہ جیسے تعصبات پر قدغن کا کام کرتی ہیں۔ اس طرح ڈک ہیڈج نے اپنی تصنیف Subculture (1979) میں بیسوائی Punk تہذیب، عملی Working تہذیب اور گے لیسبین وغیرہ ذیلی تہذیبوں پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کرتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ موسیقی، گفتار اور لباسوں کی امتیازی طرزیں استعمال و اختیار کر کے یہ اپنا دفاع آپ کر لیتی ہیں۔ اس نوعیت کی تہذیبوں کی اپنی کچھ مقامی خصوصیات ہوتی ہیں جنہیں اعلیٰ اور حاوی تہذیب بڑی بے دردی اور بے رحمی کے ساتھ کچل دیتی ہے۔ تہذیبی مطالعہ، تہذیبوں کے ایک دوسرے پر اثرات، ان کے اِجبار، ان کے مزاحمتی کردار، ان کے استحصالی اور غاصبانہ کردار وغیرہ کو دریافت کرنے کی ایک کوشش سے عبارت ہے۔ وہ اس خالص شعریاتی، بدیعیاتی یا جمالیاتی نقطہ نظر کے منافی ہے جس کی

تشکیل میں حاوی تہذیب اور حاوی آئیڈیولوجی ایک خاص کردار ادا کرتی ہے۔ برخلاف اس کے وہ اسے ایک ذیلی تہذیبی فن پارے کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ تاکہ سماجی نظم کی تعریف اس کی روشنی میں متعین کی جاسکے۔ اسٹوارٹ ہال نے تہذیبی مطالعے کے دو مثالوں کی طرف توجہ دلائی ہے:

(الف) تہذیبی گروہ: یعنی وہ مفکرین اور نقاد جو ریمنڈ ولیمز کے نظریات اور طریق کار کو اپنے لیے مثال بناتے ہیں۔ جس کے مطابق انسانی موضوع خود اپنے لیے معنی خیزی کے عمل اور سماجی اداروں کو دوبارہ عمل میں لانے کے سلسلے میں کم وبیش آزاد ہے۔ اس گروہ کے مطمح نظر وہ حقیقی قاری ہوتا ہے جو سماجی تاریخی عملیے میں ایک واقعے کے طور پر متن کی از سرِ نو قرات کرتا اور از سرِ نو اسے تشکیل دیتا ہے۔ تخلیقیت، انفراد، سماجی ادارے یا ادارہ جاتی شکلیں جیسے خواندگی، پریس، تعلیم، زبان کی معیار بندی، ڈرامہ اور فکشن کی رسومیات کے ساتھ وہ ان تمام امور پر محیط تہذیب کو بھی ایک خاص تصور کے طور پر اخذ کرتا ہے کہ یہ تمام کے تمام شعبے اور امور عملی سماجی رشتوں کی وسیع بافت کا حصہ ہوتے ہیں اور جو ان اصطلاحات کو معنی سے سرافراز کرتے ہیں۔

(ب) ساختیاتی گروہ: یہ وہ گروہ ہے جو ساسیئر کی ساختیاتی اور پس ساختیاتی (خصوصاً مارکسی اور تانیثی) نظریات پر اساس رکھتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ فرد سماجی اور آئیڈیولوجیکل ساختوں کے اندر اور ساختوں سے کس حد تک اپنا اور اپنے مقاصد کا تعین کرتا ہے۔ اس طور پر موضوع ان ساختیوں کے ایک حاصل سے عبارت ہے۔

○○

سوال یہ اٹھتا ہے کہ تہذیبی مطالعے کی نئی شکلوں اور روایتی تہذیبی تنقید میں کیا فرق ہے؟ اس کا فوری جواب تو یہی ہوگا کہ دونوں کے مابین کوئی بنیادی اور اصولی فرق نہیں ہے، بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ تہذیب کے نئے مطالعات میں موضوع کا دائرہ غیر معمولی طور پر وسیع ہوا ہے۔ بیش تر تہذیبی مباحث، بین النظام ہائے عمل تھیوریوں کے ساتھ مشروط ہیں۔

روایتی نقاد اور مفکرین کی توجہ شہری اور صنعتی زندگی کے پیچ وخم، ان سے وابستہ اندیشوں اور امکانات، ان کے نئے چیلنج، سرمایہ داری بمعنی سرمایہ دارانہ صارفیت، انسانی ضروریات اور خواہشات میں زبردست تبدیلی اور فوری حصول کے تئیں عمومیت کا بے صبراپن، پاپولر ماس کلچر کا

نیا منظر نامہ، ذرائع ابلاغ کے بے محابا فروغ، نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی رشتوں کی نوعیت، تانیثی مسئلوں، نسلی اور جغرافیائی تعصبات حتیٰ کہ سیاسی اور اقتصادی مسائل، اجبار اور ان کے سیاقات کی طرف تھی ہی نہیں یا کم سے کم تھی یا ان میں بعض مسائل اور امور کو روایت کے طور پر تمدن کے ذیل میں رکھا جاتا تھا۔ ان کے نزدیک کلچر محض ان قدروں کے مجموعے کا نام تھا جو انسانی تخلیلی کارناموں کے ذریعے ایک وراثت کے طور پر نسلاً بعد نسل منتقل ہوتا چلا آرہا ہے۔ اس لحاظ سے تہذیب کا کام انسانی آگاہیوں میں اضافہ کرنا اور تربیت کرنا بھی تھا۔ تاکہ لوگ ایک خوبصورت طرزِ زندگی کی فہم حاصل کرسکیں اور اس تہذیبی ورثے کا تحفظ کرسکیں جس کی تشکیل میں ماضی کی دانش کا ایک لامتناہی سلسلہ بروئے کار آیا ہے۔ اس طرح کلچر کی تشکیل کرنے والا اور اس کا تحفظ کرنے والا بھی وہی ایک خاص طبقہ تھا جس کی حیثیت دیگر پس ماندہ طبقات کے بالمقابل اقتصادی اور سماج رتبے کے لحاظ سے نمایاں تھی۔ تہذیبی ورثے کو ایک روایت کے طور پر برقرار رکھنے اور اسے محض اپنے ایک خاص گروہ تک محدود رکھنے ہی میں ان کے مفادات کا تحفظ بھی تھا۔ انہیں اپنے کلچر کو پھیلانے اور دوسرے طبقات اس میں شریک کرنے میں کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ کیونکہ وہ ادنیٰ طبقات کو اس کا اہل بھی نہیں سمجھتے تھے۔ ادنیٰ طبقات کی ضروریاتِ زندگی میں ورٹی روزی ہی زیست بسری کا خاص محور تھا۔ ایک ہی سماج میں ان دومختلف زیست بسری کے گروں نے دو واضح معیار متعین کردیے تھے۔ ایک طبقہ اپنی اہلیت کی بنا پر مہذب کہلایا اور دوسرے کو اس کی نااہلی پر محمول کرکے غیر مہذب کے زمرے میں جگہ دے دی گئی۔ اسی تقسیم کے تحت حساسیت اور ذوق کی نشوونمو کو مہذب طبقہ سے وابستہ کردیا گیا، جو عرفِ عام میں زیادہ صاحب درک اور صاحب قدر تھا۔

متذکرہ بالا کلیے نے کلچر کے اس دوسرے متبادل اور سائنسی تصور کو ہی نہیں پنپنے دیا جو کلچر کو انسانی عادات، رسومات اور مصنوعات کی کلیت کے طور پر دیکھتا ہے۔ مہذب طبقہ کے لیے کلچر قدر شناسی کا نام ہے۔ اسے اس سائنسی تعریف سے کوئی غرض نہیں جو کلچر کے دائرے کو وسیع کرکے اسے ایک تفصیلی بساط مہیا کرسکے۔ ظاہر ہے اس تفصیل توضیح میں سماج کے دیگر بہت سے ادارے، فیشن، معمولات اور سیاسی تحریکات وغیرہ کی شمولیت بھی ناگزیر ہوگی۔ بالخصوص ذرائع ابلاغ عامہ کی توسیع اور فروغ نے اس مسئلے کو شدید تر بنادیا ہے۔ فلمیں، ٹیلی ویژن، انٹرنیٹ، سائبر کیفوں، فری ٹریڈ اور عالمیت وغیرہ جیسے نئے امور نے عوام وخواص میں ذوق ہی

کی کایا پلٹ کردی ہے۔ روایت یہ سوال کرتی ہے کہ انھیں قبولیت کا درجہ دیا جانا چاہیے آیا نہیں؟ ظاہر ہے ان مسائل کا تقاضا یہ ہے کہ ہم دوسرے علمی شعبوں کی رہنمائی بھی حاصل کریں جیسے سماجیات کے نئے tools سے تہذیبی مطالعوں میں زیادہ سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ رچرڈ ہوگارٹ، کیو ڈی لیوس اور ریمنڈ ولیمز وغیرہ کے مباحث موجودہ سماج کے تمام تفاعلات کو محیط ہیں۔

ان تفاعلات میں ایک بڑا تفاعل پاپولر/ماس کلچر سے تعلق رکھتا ہے۔ یوں تو اس کے برگ وبار انیسویں صدی کے اواخر سے نظر آنے لگے تھے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں سب سے پہلے میتھو آرنلڈ نے ہائی کلچر کو موضوع بحث بنایا تھا۔ اس کے ذہن میں کلچر کا ایک بلند کوش تصور تھا، جس کی بنیاد روایتی تہذیب اور تمدن کی تخصیص پر تھی۔ صنعتی سیلاب اپنی شدت پر تھا اور انگلستان کی زندگی کو حرکت میں رکھنے والی چیز کوئلہ تھی۔ ابھی کوئلے کے متبادل کا کوئی تصور بھی نہیں تھا۔ اس لیے ساری دولت آرام، آسائش، عافیت اور برطانوی قوم کی عظمت کا انحصار کوئلے کی پیداوار سے وابستہ ہو کر رہ گیا تھا۔ آرنلڈ کہتا ہے کہ عظمت کی دلیل دولت نہیں ہے بلکہ وہ روحانی معیار ہیں جو ہمیشہ اعلیٰ انسانی قدروں کے محرک رہے ہیں۔ آرنلڈ کے بعد 1930 کے ارد گرد ایف آر لیوس بھی معاشرتی ابتری کو ہی تہذیبی انتشار کا باعث خیال کرتا ہے اور اس تہذیبی انتشار کو اس کلچر کے پھیلتے ہوئے اثرات سے وابستہ کر کے دیکھتا ہے۔ فرینک فرٹ اسکول کے مفکرین مثلاً تھیوڈ وراڈورنو، بین جمن، میکس ہورک ہائمر، لیولو ونتھال اور ہربرٹ مارکوزے کے نزدیک پاپولر کلچر تاریخ کی رفتار پر قدغن ہے جسے اوپر سے عاید کیا گیا ہے اور جس کا انحصار سیاسی سودے بازی پر ہے۔ کلچر اور سویلزیشن روایت کے لیے یہ سماجی تنزل اور انحطاط کی علامت ہے۔ بعض تہذیباتی نقاد یہ خیال کرتے ہیں کہ اس کا ورود کسی پستی (یعنی ادنیٰ طبقات کی کوکھ) سے ہوا ہے۔ نیز یہ ایک ایسی معنی پیدا کرنے والی مشین ہے جو مجہول موضوعات خلق کرتی ہے اور ان انفاذ کرتی ہے:

> ان افکار و خیالات سے پاپولر کلچر کے بارے میں ایک ہی رائے قائم کی جا سکتی ہے کہ وہ اعلیٰ کلچر کی ضد ہے۔ جو سماج میں بدمذاق کو پروان چڑھاتا ہے۔ پاپولر کلچر کا تعلق چوں کہ عوام الناس کی ان کثرت سے ہے جو آزاد، اپنی مختار آپ، جاہل اور بے پرواہ ہے، اس لیے اس کا کوتاہ، حقیر، ادنیٰ اور پس ماندہ ہونا مقدر ہے۔ اعلیٰ کلچر سماج کے منتخب اور ذہین افراد کی تشکیل ہے۔ اس لیے وہ نفیس اور پر تکلف ہوتا ہے۔ اس کے برعکس پاپولر کلچر دوسرے لوگوں

other people کا کلچر ہے جو اعلیٰ کلچر کو مسخ کرتا اور ہمیشہ زوال کی طرف مائل رہتا ہے۔ پاپولر کلچر سیاسی بدنظمی اور اخلاقی انتشار و اختلال کا ضامن ہے۔

حتیٰ کہ اکثر مارکس مفکرین بھی پاپولر ر ماس کلچر ر ماس کلچر کو سیاسی پاور کی سازش بتاتے ہیں، جو عوام کی توجہ کو اصل حقائق اور مسائل کی طرف سے ہٹاتا ہے، اس ضمن میں انٹینیو گرامچی (بنیادی طور پر مارکسی) کے خیالات بھی توجہ طلب ہیں۔ اس کے مطالعہ تہذیب کو اس کے اس معروف تصور کی روشنی میں دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے، جسے اس نے حاویت hegemony کا نام دیا ہے۔ گرامچی کے نزدیک کلچر نہ تو اقتصادی بنیادی ساخت کا ایک سادہ سا عکس ہے اور نہ اس کا کوئی علیحدہ وجود ہے۔ بجائے اس کے بنیادی اور بالائی ساخت کا رشتہ باہمی عمل ور دِعمل سے عبارت ہے۔ اس طرح گرامچی عکسی کلچر reflected culture کے مجہول رول کو مسترد کرتا ہے۔

گرامچی کی حاویت کی تھیوری کی روشنی میں پاپولر کلچر کو ایک معاہدے کی تشکیل کا نام دیا جاتا ہے جو اتفاق رائے concensus، دفاع resistence اور انضمام incorporation کے عمل پر مشتمل ہے۔ اس تصور کے تحت طبقہ، صنف و جنس، نسل، جغرافیائی گروہ، علاقہ اور مذہب وغیرہ ساختوں کا بھی تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ اس معنی میں کلچر ر پاپولر کلچر مختلف ضدوں سے مرکب ہے۔ گرامچی کے نظریہ حاویت میں لفظوں کی ادائگی میں بل، پر خاص بحث کی گئی ہے۔ یعنی اپنی مقصد براری کے لیے لفظ میں صوتی تاکید کو بدل کرادا کرنا، جسے تہذیبی متون اور تہذیبی معمولات کو ایک خاص سیاست اور آئیڈیولوجی کے اطلاق یا تحفظ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ نوگرامچی یہ تسلیم نہیں کرتے کہ کلچر انڈسٹری زندگی فہمی کا وہ انداز نظر لوگوں کے ذہنوں میں بٹھاتی ہے، جیسا وہ چاہتی ہے۔ کلچر انڈسٹری، ان کے نزدیک، آئیڈیولوجی تشکیل کرنے والا بہت بڑا ذریعہ نہیں ہے، کیوں کہ لوگ اتنے سادہ لوح بھی نہیں ہیں کہ وہ جس چیز کا استعمال کر رہے ہیں اس کے بارے میں یہ واقفیت نہ رکھتے ہوں کہ انہیں افیم کی گولی کا شکار بنایا جا رہا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کبھی کبھی صرف کی انفعالیت بھی واقع ہوتی ہے لوگ اتنے سیدھے نہیں ہیں لیکن کلچر انڈسٹری ان کے ساتھ کبھی کبھی ساز باز بھی کرتی ہے۔ نوگرامچی کہتے ہیں کہ مسئلے کو اپنے قابو میں رکھنے کے لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ پیداوار، تقسیم اور اشیائے صرف پر گہری نظر رکھی جائے، لوگ چاہے ان سے کلچر کی تشکیل کرتے ہوں یا نہ کرتے ہوں۔

○

مابعد جدیدیت: نو آبادیات و پس نو آبادیات

(ایڈورڈ سعید، بھابھا اور گائیتری)

کلچرل مطالعات کی ایک شق میں نو آبادیات کا مطالعہ بھی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے 1978 میں Orientalism نام کی ایک کتاب لکھی تب سے اس طرح کے تجزیاتی مطالعے کا ایک نیا باب روشن ہوا۔ اس سے پہلے gramsci اور فوکو نے ان امور پر توجہ کی تھی۔ لیکن ایڈورڈ سعید نے گہرے تجزیے کے بعد کچھ نتائج اخذ کیے، جو بے حد دور رس ثابت ہوئے۔

سعید کے مطالعے کا مغزیہ ہے کہ حکمراں قوتیں خصوصاً بیرونی اپنی رعایا کی خدمت کی آڑ میں اپنی طاقت کا فروغ چاہتی ہیں۔ چنانچہ جہاں جہاں بھی نو آبادیاتی سلسلے ہیں وہاں یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ مثلاً ایک مثال ہندوستان کی لی جا سکتی ہے، جہاں ایک عرصے تک انگریزوں کی حکومت رہی۔ دوران حکومت انگریزوں نے کتنے ہی لسانی اور علمی اور سماجی کام سرانجام دیے۔ مستشرق اب تک بڑی عزت سے ہمارے یہاں دیکھے جاتے رہے ہیں۔ جن کے مطالعات سے اب بھی ہم کسب فیض کرتے رہتے ہیں۔ لیکن اس تصویر کا دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ علمی، ادبی، ثقافتی اور فنی ترقیوں کے پیچھے حکمراں قوم کی اپنی غرض و غایت ہوتی ہے اور اپنی قوت کو مستحکم کرنے کے لیے وہ علمی میدان میں بھی ایسی ہی صورت پیدا کرتے ہیں، جو ان کی حکمرانی کو مزید استحکام بخشے۔ لہٰذا انھوں نے اپنی قوت اور حکمرانی کی غرض سے ذہن و دماغ بھی جیتنا چاہتے ہیں اور یہ تبھی ممکن ہے کہ جب ترقی کے نام پر ذہنوں کو متاثر کیا جائے۔ محکوم قوتیں لازماً یہ تصور کرتی رہی ہیں کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ ان کی ترقی کا سبب ہے اور جس سے دامن کشاں گزرنے میں ذہنی اور علمی پسماندگی کا ازالہ ممکن نہیں۔ چنانچہ نو آبادیات کے نظام میں علمی اور ثقافتی استحصال کا پہلو مخفی ہوتا ہے۔ ایڈورڈ سعید اپنے نو آبادیاتی مطالعے کے سلسلے میں اس نتیجے پر پہنچا کہ:

"That, study, understanding, knowledge, evaluation,

masked as blandishment to rule."

معلوم ہوا کہ ایڈورڈ سعید کی نگاہ میں حکمرانوں کے ذریعہ مطالعہ تفہیم، علم، تجزیہ بھی ان کی حکمرانہ چالوں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ ان کے چکنے چپڑے طریق کار سب کے سب ان کی فتوحات کا حصہ ہیں۔ گویا Power سے نوآبادیاتی علوم کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بظاہر یہ باتیں مبالغے پر مبنی معلوم ہوتی ہیں لیکن اگر گہرائی سے دیکھا جائے تو ایسے بیان میں صداقت کے پہلو ضرور ملیں گے۔ انگریزی حکومت کے خاتمے کو نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ گزر گیا لیکن انگریزوں کی روش کے اثرات ضائع نہیں ہوئے بلکہ وہ جو بیج بو گئے وہ آج تناور درخت کی صورت میں ہماری آنکھوں کے سامنے ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اپنی ثقافت کے روشن پہلوؤں کو بھی بھول بیٹھے۔ مغرب کی چمک دمک نے انگریزی تعلیمات کے زیر اثر ہمارے اپنے علمی اثاثے کو حقیر بنا کر رکھ دیا ہے اور ہمارا اپنا رویہ اپنے ہی ورثے کے معاملے میں معاندانہ ہو گیا ہے۔ یوں بھی مغرب کے مقابلے میں غلامی کے باعث مشرق ایک ذیلی تہذیب کی حیثیت رکھتا ہے، جس میں محاسن کم اور معائب زیادہ ہیں۔ لہٰذا ایڈورڈ سعید کا مطالعہ غلط نہیں ہے۔

یہاں اس بات کا احساس ہونا چاہیے کہ ایڈورڈ سعید مابعد ساختیات کے علمبرداروں کے سائے میں اپنے ذہن و دماغ کی آرائش کرتا رہا ہے۔ خصوصاً اس پر دریدا اور فوکو کے اثرات تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ اگر کہیں بھی سیکولر تنقید کی گفتگو ہوگی تو اس باب میں سعید کا نام ناگزیر ہوگا۔ اس نے مشرق و مغرب کے ایسے مباحث سامنے لائے جن سے مغرب کی بالادستی اور تشدد کے کتنے ہی پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس کا خیال درست ہے کہ یوروپی اور امریکی فنکاروں کے مشرقی مطالعات دراصل مشرق کے استحصال پر مبنی ہیں اور مغربی افکار و آرا ہی مشرقی فکر کو سمجھنے اور دیکھنے کی عقبی زمین ہیں۔ یعنی سعید کے ذہن میں یہ بات بہت صاف ہے کہ کس طرح مغربی طاقتیں مشرقی قدروں کو کمتر باور کر کے اپنا احساس برتری قائم رکھنے کی کوشش میں مشغول نظر آتی ہیں۔ مغربیوں کے یہاں مشرقیوں کے لیے جو کچھ بھی ہے وہ اس خیال پر مبنی ہے کہ ہر حال میں مشرق مغرب کے مقابلے میں ایک ایسی صورت ہے جسے ترقی پذیر ہونا باقی ہے اور یہ ترقی پذیری دراصل مغربی راستے ہی سے ممکن ہے۔ ذہن کی یہ بالادستی مشرق کے مطالعات پر حدود قائم کر دیتی ہے اور نتیجے میں مشرق کی ایک ایسی شکل ابھرتی ہے جو کسی حال

میں بھی مغرب کے سامنے کوئی چیلنج پیش نہیں کر سکتی۔

یہاں ٹھہر کر سعید کی زندگی کے بارے میں کچھ غور کر لینا چاہیے۔ اس کی پیدائش 1935 میں ہوئی۔ اس کے اسلاف فلسطینی تھے۔ اس کی تعلیم برطانوی اور امریکی مبادیاتی اسکولوں میں ہوئی۔ یہ اسکول قاہرہ میں تھے۔ پھر وہ یونائیٹڈ اسٹیٹ کی یونیورسٹیوں سے وابستہ ہو گیا۔ وہ یروشلم میں پیدا ہوا تھا۔ ظاہر ہے یروشلم فلسطین میں ہے اور فلسطین 1922 ہی سے برطانیہ کے تسلط میں رہا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد اقوام متحدہ نے 1947 میں فلسطین کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ کچھ علاقے عربوں کے رہے اور کچھ یہودیوں کے۔ یروشلم برطانیہ کا مقبوضہ ہو گیا۔ فلسطین میں جنگ شروع ہو گئی اور سعید کو اپنے خاندان کے ساتھ قاہرہ جانا پڑا۔ یہ واقعہ 1947 میں ہوا۔ 1948 میں باضابطہ اسرائیلیوں کی ریاست قائم ہو گئی اور نتیجے میں عرب ممالک نے جنگ کا اعلان کر دیا۔ ہزاروں عربوں کو فلسطین سے فرار ہونا پڑا۔ مغرب میں اسرائیلیوں کے سلسلے میں خاصا جشن منایا گیا جب کہ فلسطینی اسے سانحہ عظیم سمجھنے پر مجبور تھے۔ خود سعید کا کہنا ہے کہ اسرائیل کے قیام سے فلسطین تباہ ہو گیا۔ یوں تو سعید کی تعلیم مغربی انداز سے ہوئی لیکن وہ ذہنی طور پر مشرق کی وکالت ہی کرتا رہا اور فلسطینیوں کے حقوق کا بہت بڑا حامی بن گیا۔ اس کی پہلی کتاب 1975 میں شائع ہوئی جس کا نام تھا Beginning Intention and Methods۔ اس کتاب پر فوکو اور دریدا کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ اس میں اس نے Humanistic tradition کا مطالعہ کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کے مطالعے میں Vico, Erich Au Erbach, Ernst Robert Curtius, Leospitzer اور دوسرے تھے۔ لیکن اس کی سب سے اہم کتاب شاید Orientalism ہی سمجھی جاتی ہے۔ اس کتاب میں ادب اور ثقافت دونوں ہی سے بحث کی گئی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ سعید نے اکاڈمک مباحث کو ایک طرح سے سیاست میں مبدل کر دیا۔

مصطفیٰ پیامی اور اندریو روبن نے The Edward Said Reader کا مقدمہ قلمبند کیا ہے۔ اس کے مشتملات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ستمبر 1991 میں سعید نے لندن میں ایک کانفرنس منعقد کی تھی۔ یہ وہ موقع تھا جب مڈریڈ پیس کانفرنس میں فلسطینی مسائل اور خلیج کی جنگ کے امور پر بحثیں ہو رہی تھیں۔ لیکن ہوا کیا؟ متعلقہ کانفرنس سے سعید کو سخت مایوسی ہوئی کہ اس میں محض پرانی باتوں کو دہرایا گیا، انھیں نشانات پر مسائل سے نپٹا گیا جو ہمیشہ سے طے شدہ تھے لیکن اس

دوران سعید نے اپنی بیگم سے اپنے کراسٹول کی کیفیت دریافت کی، بیگم کا جواب تھا کہ وہ ہے تو ٹھیک لیکن واپسی پر ڈاکٹر سے رجوع کرنا ضروری ہے۔ بیوی کی گفتگو میں قدرے ہچکچاہٹ تھی لیکن کانفرنس کے دوران ہی ڈاکٹر ہیزی نے اسے بتایا کہ وہ لکومیا کا مریض ہے۔ سعید کو اس مرض کی ہولناکی کا علم تھا۔ اسے احساس ہوا کہ وہ زیادہ دنوں تک نہیں جی سکے گا۔ لیکن اس کے یہاں خدمت کا ایک عزم راسخ تھا چنانچہ جن خطوط پر وہ فلسطینیوں کی حمایت میں متشدد طاقتوں سے برسرپیکار تھا، اس میں کوئی کمی نہیں آنے دی ہر چند کہ اسے ''تشدد کا پروفیسر'' اور ''نیویارک میں عرفات کا چیلا'' کہا گیا۔ لیکن اس کے عزائم پست نہیں ہوئے۔ بارہا اس کی زندگی ختم کرنے کی دھمکی بھی دی گئی۔ لیکن وہ اپنے مشن میں لگا رہا۔ ستمبر 1994 میں سعید کو وہائٹ ہاؤس سے دعوت دی گئی کہ وہ ایک خاص معاہدے پر دستخط کرے۔ سعید کو احساس ہوا کہ یہ معاہدہ فلسطینیوں کے حق میں نہیں ہے چنانچہ نہ صرف اس نے دستخط کرنے سے انکار کیا بلکہ 'یوم معاہدہ' کو فلسطینیوں کے لیے 'یوم ماتم' سے تعبیر کیا۔ یاد رہے کہ ایڈورڈ سعید نے جن دنوں اپنی گراں بہا، پراثر دلائل اور توجیہات سے پر کتاب Orientalism (1978) شائع کی اسی وقت مغرب آفاقی سچائی کی تلاش میں سرگرداں اسے کوئی ساختہ مفہوم دینے پر کمربستہ تھا۔ سعید کی کلیدی کتاب متعلقہ دانشوروں کے لیے سخت ہیجان کا باعث ہوئی۔ سعید نے اپنی تحریر The Question of Palestine میں یہ صاف صاف لکھ دیا کہ اسرائیلی صیہونی اور امریکی یوروپی طاقتوں نے فلسطینیوں سے ان کا وطن چھین لیا ہے، انھیں جلاوطن کردیا ہے اور انھیں dehumanize کرنے کی کوئی کسر باقی نہیں رکھی ہے۔

اس کتاب میں Joseph Conrad کے حوالے سے جو تنہائی کا المیہ سامنے آتا ہے وہ سعید کا اپنا المیہ بھی ہے۔ عرب اسرائیلی جنگ نے فلسطینیوں کے مستقبل کے لیے کوئی امید افزا صورت برقرار نہیں رکھی تھی۔ صرف سات دن میں مصر، شام اور اردن کو اسرائیلیوں نے 1967 میں بری طرح شکست دی تھی اور مغربی بینک نیز غازہ کے گولان ہائٹ پر قبضہ کرلیا تھا۔ ساتھ ہی ساتھ سنائی بھی۔ ظاہر ہے یہ سارے واقعات وحشت ناک تھے۔ یہی وہ پس منظر ہے جس نے Orientalism میں سعید کی نظریہ سازی کی۔ اٹھارہویں صدی کے اطالوی ماہر لسانیات Vico کی تحریر اس پر خاصی اثر انداز ہوئی تھی۔ اس کی کتاب New Science نے یہ سبق دیا تھا:

"Everywhere there is a remainder that scholars hide, overlook, or mistreat the gross physical evidences of human activity, including their own."

گویا یہاں ایڈورڈ سعید نے دانشوروں کو متنبہ کیا ہے کہ وہ اپنے فرائض کو فراموش کرتے ہیں اس لیے کہ وہ بربریت کے سلسلے میں یا تو چشم پوشی کرتے ہیں یا اسے نظرانداز کرتے ہیں یا اس کو کوئی غلط جہت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی عمومی روش میں بھی ان کا یہ تیور سامنے آتا رہتا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ New science کے اثرات ایڈورڈ سعید پر دیرپا رہے ہیں ان سے اس کے ذہن و دماغ کی تطہیر ہوئی۔ اس نے اپنی دوسری کتاب The Word, the Text and The Critic میں دانشوروں سے اپیل کی ہے کہ وہ اپنے Ghettoes سے نکلنے کی کوشش کریں، جس میں وہ بند ہیں The Question of Palestine میں اس نے اسرائیلیوں کے مظالم کی توضیح کی ہے کہ کس طرح فلسطینی انھیں برداشت کرتے رہے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ امریکی ناشروں نے اسے شائع کرنے میں تامل کیا اور اسے اشتعال انگیز سمجھتے رہے۔ Beacon Press اور Paitheon نے اسے ناقابل اشاعت ٹھہرایا۔ بیروت کے ایک پبلشر نے عربی میں اسے چھاپنا چاہا لیکن یہ بھی شرط لگائی کہ اس میں جو شام اور سعودی عرب کی تنقید ہے کتاب سے نکال دی جائے۔ سعید نے صاف انکار کیا تب یہ کتاب اسرائیل میں ہی شائع ہوئی اور عربی میں چھپ نہ سکی پھر اس کے کئی ایڈیشن سامنے آتے رہے۔ اس کتاب میں اس امر کا اظہار کیا گیا ہے کہ صیہونیوں نے فلسطینیوں کے جائز مطالبات کو کبھی بھی تسلیم کرنے کی کوشش نہیں کی جب کہ فلسطینی اس کا احساس رکھتے ہیں کہ یہودی اسرائیل کے مطالبات کو سمجھتے ہیں۔ سعید نے دوریاست پر مبنی ایک تجویز پیش کی تھی جسے PLO نے بھی ناپسند کیا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ فلسطین کو آزاد کرنے کا ایک یہی قابل عمل حل تھا۔ 1979 میں سعید نے Covering Islam نام کی کتاب لکھنی شروع کی۔ ان دنوں امریکی میڈیا تجدید اسلام کی خبریں من مانے طریقے پر تراش رہا تھا لیکن سعید کو کبھی یہ احساس نہ ہوا کہ اسلام جیسے مذہب سے امریکہ کو کسی قسم کا کوئی چیلنج ہے چنانچہ وہ میڈیا سے یہ توقع کرتا رہا کہ حقائق کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرے اور اسے احساس ہونا چاہیے کہ مصدق کو اکھاڑ پھینکنے میں امریکہ کا ہی زبردست ہاتھ رہا ہے نیز Savak نے جس طرح ظلم وستم ڈھائے ہیں اسے بھی نگاہ میں رکھے۔

اس طرح سعید نے فلسطینیوں کے مسائل کو نہ صرف سمجھنے کی کوشش کی بلکہ اس کے صحیح رخ کو

عوام اور دنیا کے سامنے رکھنے کی سعی مستحسن کی۔ 1986 میں سعید نے "After the Last Sky" شائع کی جس میں جلاوطنی کے تصور کو مرکزی حیثیت دے کر اس سے پیدا ہونے والی مشکلات اور المناکیوں کا اظہار کیا۔

یہ سارے تصورات بدیہی طور پر طاقتوں اور حکمرانوں کے رویے کی نہ صرف نشاندہی کرتے ہیں بلکہ اس کا بھی احساس دلاتے ہیں کہ کس طرح نوآبادیات کا نظام انسان کشی کی ایک سبیل کے طور پر سامنے آتا ہے، رعایا چاہے جتنی بھی آزاد سمجھی جائے نوآبادیات میں اسے ذہنی غلامی کے ساتھ ساتھ اقتصادی اور اخلاقی پستیوں میں مبتلا ہونا ہی ہے۔

یہاں یہ بھی واضح کردوں کہ Homi Bhabha اور Gayatri Spivak نے بھی سعید کی روش پر چلنے کی کوشش کی اور پس نوآبادیاتی مطالعے کا وہی رجحان وہی میلان سامنے رکھا۔

یہاں ٹھہر کر یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ 1984 میں Sociology of Literature پر ایک کانفرنس منعقد ہوئی۔ جس میں سعید نے بھی شرکت کی تھی اور حیرت انگیز طور پر جو موضوع زیر بحث تھا وہ تھا ''یورپ اور اس کے دوسرے'' (Europe and its Others)۔ یہ ایک بین الاقوامی سمینار تھا اور اس میں پس نوآبادیات کے مسائل بھی زیر بحث آئے تھے۔ اس کانفرنس میں بھابھا اور گائتری بھی موجود تھیں چنانچہ نوآبادیات کی تھیوری کے یہ لوگ تثلیث سمجھے جاتے رہے تو یہ غلط نہیں ہے۔ بھابھا نے جو مقالہ پیش کیا وہ نفسیات سے لے کر ردتشکیل اور مابعد جدیدیت کی تھیوری پر محیط تھا۔ بھابھا نے سیاہ اور سفید کی بحث اٹھائی اور سیاہ پر سفید کی بالادستی کے سارے عناصر کو زیر بحث لایا گیا۔ جب کہ گائتری نے تانیثیت اور ثقافتی مطالعے کے ذریعہ مابعد جدید ساختیات، ردتشکیل، مارکسی نقطہ نظر اور نفسیاتی گرہ کشائیوں پر کھل کر بحث کی۔ دوسرے شرکا نے بھی بڑھ چڑھ کر سمینار میں حصہ لیا اور نوآبادیات اور پس نوآبادیات کے مسائل اور ان کے اثرات کی کھل کر نشاندہی کی تب سے آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ اب اردو میں بھی اس جہت سے بحث ہونی شروع ہوگئی ہے۔

بھابھا کے سلسلے میں مزید یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس نے دریدا کے ردتشکیل کے نظریے کو اپناتے ہوئے عمیق صورت پیدا کی اور اس میں نوآبادیاتی متون کے تجزیے میں دور رس نتائج اخذ کیے اس کا ایک مشہور مضمون "The Commitment of Theory" 1989 میں شائع ہوا۔ اس میں Hybrid ثقافتی تشکیلات وضع کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور نئی تھیوری کی

عظمت کو نشان زد کیا گیا ہے۔

بھابھا ایک پارسی تھا۔ اس کی پیدائش ہندوستان ہی کے ممبئی شہر میں ہوئی تھی لیکن اعلیٰ تعلیم اس نے انگلینڈ میں حاصل کی تھی اور مغرب کی مختلف یونیورسٹیوں میں تعلیم و تعلم کے سلسلے سے وابستہ رہا۔ چونکہ اس کی پیدائش آزادی سے تین سال بعد ہوئی۔ اس لیے انگریزوں کی وراثت کا اسے قریبی علم حاصل تھا۔ اس سلسلے میں Norton کی انتھولوجی میں ہے:

> "Although preoccupied with post colonialism, 'The Commitment to Theory', also addresses another field of critical debate. In its unabashed advocacy of post structuralist theory, Bhabha tacitly responds to many critics of the 1980s and 1990s. Their attacks came both from within the academy epitomized by STEVEN KNAPP and WALTER BENN MICHAELS'S 'Against Theory'... and from out side in claim that theory was too obscure, detracted from literature, and represented solipsistic academic pursuit, like PAUL DE MAN's, 'Resistance to Theory' (1982), which asserts theory's philosophical inevitability, 'The Commitment of Theory' offers a staunch defense, but unlike De Man, Bhabha argues for theory's political relevance."

یہاں اس نکتے کی وضاحت کی گئی ہے کہ دوسرے معاملات کے علاوہ بھابھا نے تھیوری کے سلسلے میں اس کی سیاسی معنویت کو بھی تسلیم کیا ہے۔ گویا بھابھا ایک طرف تو تھیوری کی سیاسی توجیہات کرتا ہے تو دوسری طرف اسے ادب سے علیحدہ نہیں کرتا۔ اس امر کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ اس نے تھیوری کے مخالفین کو ذہن میں رکھا ہے اور ان کے نقطۂ نظر کی نہ صرف نکتہ چینی کی ہے بلکہ انھیں رد کیا ہے۔ گویا بھابھا پس ساختیات تھیوری کا ایک بہت بڑا ستون بن کر ابھرتا ہے اور پس نوآبادیاتی مسائل کی تفہیم میں اسے بڑی اہمیت دیتا ہے۔

گائتری اسپاوک بھی ہندوستانی ہی ہے۔ یہ کلکتہ میں پیدا ہوئی اور کلکتہ یونیورسٹی سے BA پاس کیا اس کے بعد وہ امریکہ چلی گئی اور Cornell یونیورسٹی سے انگریزی میں MA اور Ph.D کی یہیں اس کی ملاقات Paul De Man سے ہوئی اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ گائیتری کی شخصیت کی تعمیر میں اس کا بڑا زبردست رول ہے۔ بہر حال گائتری چودھری

امریکہ کی مختلف یونیورسٹیوں میں پڑھاتی بھی رہی لیکن اس کی شہرت کا راز دریدا کی کتاب Of Grammatology کے ترجمے میں مضمر ہے۔ اس طرح گویا فرانسیسی تھیوری کو امریکہ میں روشناس کرانے کا شرف بھی اسے حاصل ہے۔ اس کی تحریروں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس نے ردتشکیل سے خصوصی دلچسپی لی اور ادبی و سیاسی تشدد کے کئی مرحلے کو نشان زد کیا خصوصاً مرد و زن کے سلسلے میں اب تک کے جو روایتی تصورات تھے ان پر گہری ضرب لگائی۔ اتنا ہی نہیں عورتوں کے علاوہ مغرب نے جس طرح محکوم دنیا کے باشندوں کو استحصال کا شکار بنایا تھا اس کی موثر تصویر پیش کی۔ ویسے اس کا سب سے مشہور مقالہ "Can the Subaltern Speak" ہے۔ دراصل یہ ایک لکچر ہے جس کی وہ مسلسل توسیع کرتی رہی اور یہی لکچر 1999 میں اضافے کے ساتھ Critique of Post Colonial Reason کے نام سے شائع ہوا۔ سوال یہاں یہ ہے کہ Spivak سے Subaltern کی مراد کیا ہے؟ Subaltern کا مفہوم یوں تو سطح ہے جو ہر حال میں معمولی ہوتی ہے لیکن Gramsci نے اس لفظ کو ان کسانوں اور مزدوروں کے لیے استعمال کیا ہے جن کی مخصوص درجہ بندی کی جاتی رہی ہے اور جن کا تعلق حکمراں طبقے سے ہو ہی نہیں سکتا اسی لیے Gramsci اسے Subaltern Class کہتا ہے اس نے اس کی ایک تعریف بھی وضع کی تھی جس کی رو سے مزدوروں اور کسانوں کے مختلف طبقے اور درجات اس وقت تک متحد نہیں ہوسکتے جب تک وہ ایک ریاست کی شکل میں مبدل نہ ہوجائیں۔ ظاہر ہے اس اصطلاح کا مفہوم اپنی اصلی حیثیت میں قائم نہ رہ کر کے پس نوآبادیاتی مطالعے کے لیے اہم کام سرانجام دیتی رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گائیتری نے اپنے مضمون میں اسے عنوان بنا کر کچھ زیادہ ہی واضح کرنا چاہا جس کا سلسلہ ازخود فوکو، دریدا اور کارل مارکس سے جڑ جاتا ہے۔ گائیتری کا کہنا ہے کہ حکمرانوں کے مخصوص Project نے محکوم کے مسائل کو اور بھی پیچیدہ بنا دیا ہے۔

گائیتری کی نگاہ میں عورتوں کا استحصال نوآبادیاتی مرحلے میں کئی سطحوں پر ہو رہا ہے۔ کسی نوآبادیاتی مرحلے میں پیداوار کی حصے داری کے سلسلے میں Subaltern کی کوئی تاریخ نہیں ہے اس لیے انھیں کبھی کچھ کہنے کی اجازت ہی نہیں ملی چنانچہ خواتین کی حیثیت سایہ سے زیادہ کچھ اور نہیں رہی۔ یہ ایک تشدد کی صورت ہے اور تشدد میں ان کی خاموشی کا پہلو کتنا المناک ہوسکتا ہے اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مغرب کے دانشور ایسی صورت حال سے آگاہ نہ ہوں ایسا نہیں ہے۔ لیکن ان کی دانشوری اس صورتِ حال کو کسی طور پر بھی بدلنے کو راضی نہیں۔

میں نے پہلے ہی عرض کیا کہ پس نوآبادیاتی مطالعے اس امر پر دال ہیں کہ بیرونی حکومتیں نہ صرف یہ کہ دورِ حکمرانی میں ذہن و دماغ کو متاثر کرتی ہیں بلکہ حکمرانی کے خاتمے کے بعد بہت سارے ایسے دیرپا اثرات چھوڑ جاتی ہیں جن سے نکلنا مشکل ہوتا ہے پھر نسلی امتیازات کی جو لکیریں آج اتنی واضح نظر آتی ہیں اس کی بھی وجہ یہ ہے کہ ذہن و دماغ آج تک اس فرق کو مٹانے کے لیے تیار نہیں ہے کہ جو سفید ہیں وہ سیاہ کے مقابلے میں اہم تر ہیں۔ Other آج ایک Concept بن گیا ہے چاہے یہ تصور جتنا بھی گھناؤنا ہو۔

یہاں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ہندوستان کے تناظر میں انگریزوں کی خدمات پر نگاہ ڈالی جائے تو بالائی سطح پر یہی کہا جائے گا کہ انگریزوں نے بہت سارے معاملات میں ہماری آنکھیں کھول دیں، نئے علوم کے دروازے وا کیے، نئی زندگی کے اسباق سکھائے، نئے ولولے سے ہمکنار کیا۔ ممکن ہے یہ بات جزوی طور پر درست ہو لیکن کیا اس امر سے انکار کیا جاسکتا ہے کہ آزادی کے اتنے عرصے بعد ذہنی غلامی کا طوق ہم اپنی گردن سے نکال کر پھینک نہ سکے اور احساس کمتری کا جو انداز رہا وہ آج بھی اسی طرح قائم ہے بلکہ ایسے رجحانات کو تقویت مل رہی ہے۔

لیکن اب پس نوآبادیات کی پوری بحث مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہی ممکن ہے۔ Ania Loomba نے اپنی کتاب Colonialism/ Post Colonialism کے صفحہ 246 میں لکھا ہے کہ Arif Drilik نے نوآبادیات کو Postmodernism سے ہم رشتہ کیا ہے۔ نہ صرف یہ کہ مابعد جدیدیت کا تاریخ اور ثقافت کے نئے احساسات کے تحت جنم ہوا ہے بلکہ یہ تیسری دنیا کی ثقافتی صورت کی وجہ سے وجود پذیر ہوئی ہے... 'تین دنیا کی تھیوری' (Three World Theory) ایک مابعد جدید نقطہ نظر رکھتی ہے اور یہ ریڈیکل مارکسزم سے ٹکراتی ہے۔

○

(مابعد جدیدیت مضمرات و ممکنات: وہاب اشرفی، سنہ اشاعت سو: 2007، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

نوتاریخیت اور تہذیبی مادیت

تاریخیت و نوتاریخیت کو مسئلہ بنانے سے قبل اس امر پر بھی غور کرنے کی ضرورت ہے کہ تاریخ اور تاریخ نگاری کے عمل کی نوعیت کیا ہے۔ یعنی تاریخ اپنی اصل میں کیا ہے؟ اس کے معاون عوامل کیا ہیں؟ تاریخ کے متن کے ماخذ کے محل اور معنویت کی کسوٹی کیا ہے؟ ہم اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ نوتاریخیت اور تہذیبی مادیت میں متون اور استحضار کے تعلق سے تاریخیات، انسانیات اور نسلیات کی جڑیں بہت گہری ہیں۔ کسی نہ کسی سطح پر یہ سارے تصورات، مابعد جدیدیت اور پس ساختیات سے ایک رشتہ قایم کر لیتے ہیں۔ مثلاً مختلف صیغہ ہائے علوم واطلاعات اور معیاری صداقتیں جن کا شمار مسلمات میں کیا جاتا ہے، نوتاریخیت ان پر سوالیہ نشان لگاتی ہے۔ شبہ سے گزارنے کے اس عمل کے پیچھے پس ساختیاتی فکر کا اثر صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ حقیقت کی بنیادی متنی ماہیت اور متون کی بین المتونی ماہیت کو اسی اثر کے تحت زیر بحث لایا جاتا ہے۔ دریدا اور فوکو بھی کسی علم اور کسی اطلاع کو نہ تو حقیقی کا درجہ دیتے ہیں اور نہ انھیں معصوم قرار دیتے ہیں۔ اینگر اسمتھ نے اپنی تصنیف Narrative Logic: A Senabtic of the Historians Language بابت 1983 میں تاریخ کو ایک ایسے انفرادی بیانات کا مجموعہ کہا ہے جن کی بنیاد پر متون تشکیل پاتے ہیں۔ ان میں بعض محض خیالی اور من گڑھنت بھی ہوتے ہیں۔ چوں کہ ان کا تعلق ماضی سے ہے اس لیے ماضی بحیثیت ایک زمانے کے ہمارے حواس کی گرفت سے باہر ہوتا ہے اسی لیے ان بیانات کے جھوٹ اور سچ کا پتہ لگانا بھی بڑا مشکل کام ہے۔ بعض ماخذات کی تحقیق سے ہمیں ان کے محل اور ان کی حقیقت کا جو علم حاصل ہوتا ہے وہ بھی مکمل نہیں ہوتا۔ تاریخ بھی مجازی، تخیلی اور کہانی ہی کی طرح تخلیقی نوعیت رکھتی ہے اس لیے تاریخ کو واقعیت کی نمائندہ یا واقع طور پر تجربے اور مشاہدے پر مبنی سچ کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ اینگر اسمتھ کہتا ہے کہ

''ہمارے لیے ماضی کے واقعات کا ماخذ ماضی کے وہ بیان یا کہانیاں ہیں جن میں تاریخ کو متنیا یا گیا ہے۔''

ہیڈن وہائٹ بھی تاریخ کو ایک ملفوظی نثری ساخت کے ساتھ ساتھ تاریخ کے مواد کو بھی تخیلی بتاتا ہے۔

تاریخ داں تاریخی بیانیوں کی تشکیل میں معلوم حقائق کے ساتھ تخیلی کلیوں کے باہمی اشتراک کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تاریخی حقائق کو ایک خاص تمنائی ہوئی شکل دی جاتی ہے۔ گویا متن سے پرے کوئی تجربی تاریخ نام کی چیز نہیں ہے۔ جسے ہم تاریخ کہتے ہیں وہ فوق التاریخ ہی ہے۔ ہیڈن وہائٹ کے نزدیک تاریخ نگاری کے چار اجزائے ترکیبی ہیں:

(1) کرونیکل: کسی بھی تاریخی دورانیے میں واقعات کی سلسلے وار ترتیب، وہ کہیں سے بھی شروع ہو سکتے ہیں اور کسی بھی موڑ پہ ان کا اختتام ہو سکتا ہے۔

(2) کہانی: کرونیکل کو ایک کہانی کے قلب میں ڈھالنے کا عمل، افسانوی عمل ہے۔ یہ لحاظ رکھا جاتا ہے کہ تاریخ کے ضمن میں کس واقع کی اہمیت اور معنویت زیادہ ہے۔ تاریخ داں واقعات کو ان کی معنویت کے اعتبار سے ایک خاص ترتیب دیتا ہے۔ تاکہ ایک قرین عقل کہانی کا کردار ابھر کر سامنے آسکے اور علت و معلول کی منطق سے بھی جورو گرداں نہ ہو۔

(3) پلاٹ کاری: کہانی کو ایک خاص قماش مہیا کرنے سے عبارت ہے جو سلسلے وار کہانی کو ایک معنی یاب بیانیے میں ڈھالنے کا فن ہے۔ کہانی کی ساخت ہی سے واقعات کی المیہ، طربیہ یا ضاحکہ :farcical جیسی کیفیت نمو پاتی ہے۔

(4) وضاحت: تاریخ داں میکانکیت کے تحت مختلف واقعات کے مابین علت و معلوم کے رشتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہانی کو ایک مکمل شکل عطا کرتا ہے۔ نامیاتی کے تحت جز اور کل کے رشتے کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ ہیئتی کے تحت واقعات کی یکتائی اور ان کے تنوع کی اہمیت ہے۔ سیاقیت کے تحت واقعات کے پس منظر کو مرکوز نظر رکھا جاتا ہے۔ اس طرح تاریخی دور اور اس عہد کی تحریکات کے سیاق ہی میں واقعات یا واقعے کے رونما ہونے کے اسباب مہیا ہوتے ہیں۔ تاریخ داں جن کی تفصیل کے ساتھ توضیح کرتا ہے۔

(5) آئیڈیولوجی: تاریخ داں کا اپنا ایک انداز نظر ہوتا ہے جو واقعات کی ترتیب اور ان کے اسباب کی توضیح کے بین السطور میں مخفی ہوتا ہے۔ کبھی یہ بہت واضح ہوتا ہے اور کبھی بے حد

خاموشی کے ساتھ سرایت پذیر۔ کوئی تاریخ ایسی نہیں ہے جو آئیڈیولوجی سے عاری ہو۔

وہائٹ یہ بھی کہتا ہے کہ واقعات خود کو نمایاں نہیں کرتے تاریخ داں انھیں ظاہر کرتا ہے۔ وہ انہیں ظاہر کرنے کے لیے بیانیہ کے طریقِعمل کو بروئے کار لاتا ہے۔ زبان ہی وہ خاص ذریعہ ہے جس کے توسط سے وہ واقعے کو بیانیے میں تبدیل کر سکتا ہے۔ بیانیہ نگار کی طرح تاریخ نگار بھی استعارے کے بالواسطہ فن کو ارادی یا غیر ارادی طور پر کام میں لاتا ہے۔

استعارہ چوں کہ تخلیقی زبان کا سب سے موثر ترین وسیلہ ہے۔ اس لیے اس کے استعمال میں حقیقت کے متبادلات کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ وہ ایک موجود دنیا کے علاوہ دوسری دنیاؤں سے بھی ہمیں دوچار کراتا ہے۔ رچرڈ روٹری کے نزدیک وہ حقیقت یا صداقت جو تاریخ کی تاریخ واریت ہمیں دکھاتی ہے۔ ضروری نہیں کہ واقعی حقیقت یا صداقت ہو۔ ہمارے پاس زبان کے علاوہ کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہے جو ہمیں حقیقت کا علم مہیا کر سکے، لیکن روٹری مجازی کردار کے باعث زبان کو شفاف وسیلہ قرار نہیں دیتا۔ وہ زبان کو ایک ایسا آلہ کار قرار دیتا ہے جس کے توسط سے ہم وہ حاصل کر لیتے ہیں جو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ گویا زبان سے اظہار ہی نہیں اخفا اور گریز کا بھی کام لیا جاتا ہے۔

تاریخیت

تاریخی طریقِ رسائی ادبی متون کی تنقید و تفہیم کے ضمن میں ماورائی یا خود کار جمالیاتی قدر کے دعوے کو بنیاد بنانے سے گریز کرتا ہے۔ اس کا بنیادی مصدر ادب و تاریخ کا رشتہ ہے کہ تاریخ ایک زبردست قوت ہے جو دیگر انسانی صیغوں اور شعبوں کے علاوہ انسانی فہم اور جذبوں کی نئی تشکیل کرتی اور اس حوالے سے ادب و فن نیز نظامِ لسان کو نئی حرکت سے آشنا کرتی ہے۔ تاریخیت ہمیشہ استنادیت کے معائر کو تہس نہس کرتی ہے اور متون کی نئی تشکیلات کے جواز بھی فراہم کرتی ہے۔

تاریخ کی تشکیل میں اقتصادی، سیاسی اور تہذیبی قوتوں کے علاوہ عصری تصورات کی بھی بڑی اہمیت ہوتی ہے اور خود تاریخ ان تصورات کی تشکیل میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ عصری تصورات، قرائن یا مفاہیم: اور رویے راست یا ناراست، کبھی محسوس اور کبھی نامحسوس طور پر ادبی دانش پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ تاریخی نقادان کے حوالے سے ادب کے ماضی اور اس سے وابستہ روایات کی چھان بین کرتا ہے۔ اسی طرح تاریخ کے اس دورانیے میں سیاسی و اقتصادی، تہذیبی، اور مذہبی قوتوں اور ان کے جبر کی نوعیت کیا تھی؟ ان تمام عوامل نے مل کر کس نظامِ اخلاق

واقتدار کی تشکیل کی ہے؟ جیسے سوالات کو مرکزی اہمیت دیجاتی ہے۔ مارکس کی رو سے تاریخ، مسلسل جدلیت سے عبارت ہے۔ جو خود ایک جبر، ایک حرکت ہے۔ تغیر جس کی فطرت ہے۔ مارکسی نقاد کے نزدیک ادب و فن بھی تاریخ کے تحت ایک مسلسل تغیر پذیر حقیقت ہے۔

ادب میں تاریخی مطالعے کے معنی ادبی قدر شناسی کے عمل میں تاریخی طریقِ رسائی پر ترجیح کے ہیں۔ اسے تین شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

(1) روایتی تاریخی طریقِ رسائی:Traditional historical approach

(2) مارکسی تاریخی طریقِ رسائی:Marxist historical approach

(3) نو تاریخی طریقِ رسائی:New historical approach

مارکس سے قبل جن لوگوں کی ترجیح تاریخ اساس مطالعے پر تھی ان میں یا تو فلسفی نقاد تھے یا وہ لوگ تھے جن کی جڑیں ادبیات میں گہری تھیں۔ فلسفی نقادوں کی مساعی تاریخیات اور ادب کے باہمی رشتے کو مطالعہ ادب کا ایک باقاعدہ موضوع بنانے پر مبنی ہیں۔ ان نقادوں نے تجزیاتی طریق کار کی بنیادیں بھی مستحکم کیں اور ادب کی قایم بالذات حیثیت پر بھی کاری ضرب لگائی۔ ان کا خیال تھا کہ ادب کا سیاق ان تہذیبی اور سماجی رشتوں سے مرکب ہے، جن کا مرکز ومحور تاریخ ہوتی ہے۔ نسل اور خاندان کے تصورات بھی اس میں شامل کرلیں تو اس کا سلسلہ نفسیات سے ہوتا ہوا تاریخی نفسیات تک پہنچ جاتا ہے۔

اطالوی فلسفی وکو (1744-1688) ہی وہ پہلا فلسفی نقاد ہے جس نے 1725 میں ادب و تاریخ کے باہمی گہرے رشتے کا دعویٰ تاریخی سائیکل کے نظریے کے نام سے پیش کیا۔ اس نے تاریخی تبدیلی کو ایک دائرے میں حرکت کرنے والے نامختتم سلسلہ عمل سے تعبیر کرتے ہوئے بربریت، ہیروئیت اور معقولیت کے دور کی باری باری سے بازگردی کی دلیل پیش کی ہے۔ ہر دور تاریخ یا ایک ایسا موڑ ہے جہاں سیاسی، تہذیبی اور لسانی صورتیں بہ یک وقت کئی قسم کی تبدیلیوں سے دوچار ہوتی ہیں۔ ہر مرحلے کے آخر میں جب شکست وریخت کا عمل مکمل ہوجاتا ہے تب پھر ایک نئی گردش یا سائیکلاسی انتشار کی کوکھ سے وقوع پذیر ہوتی ہے۔

مارکس نے بھی تاریخی گردش کا تصور پیش کیا ہے، مگر وہ پوری انسانیت کی تاریخ کے معروضی مطالعے اور تجزیے کے بعد اسے ایک سائنسی دعویٰ کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ وکو کے انتشار کی کوکھ سے پیدا ہوجانے والی نئی گردش یا نئے سلسلہ عمل کا تصور مارکس سے وقوع ماقبل prochramistic

مانا جائے گا۔ مارکس کے یہاں منفی اور مثبت یا دعویٰ اور ردِّ دعویٰ اور پھر ضدوں کے مرکب سے ایک نئے دعویٰ یا مثبت صورت کے واقع ہونے کے ایک مسلسل جدلیت کے عمل کا تصور پنہاں ہے جو حرکت، تغیر اور ارتقا کی دلیل ہے۔ وکو نے دعویٰ ضرور پیش کیا ہے اور اس میں تاریخی ارتقاء اور ایک قانون کے تحت سماجی ارتقا کا تصور بھی پوشیدہ ہے۔ مگر وہ مارکس کی وسیع تر استدلالی بصیرت سے بعید ہے۔

سوروکن پٹرم اور ٹوائن بی کی سماجی اور تاریخی فکر وکو کے نظریے ہی سے اپنی توسیع کرتی ہے۔ وکو کا خیال ہے کہ

> "شاعری کی زبان، ہیروئی عہد میں استعاراتی ہوتی اور احساسی سطح پر بے حد فروغ پاتی ہے۔ ہومر کے رزمیے اس مثال کی معراج ہیں مگر وکو کے نزدیک یہ رزمیے کسی ایک فرد کا تخلیقی کرشمہ نہ ہو کر صدیوں کی اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔"

وکو معقولیت کو نثر سے جوڑتا ہے کہ جیسے عقلیت کا دور شروع ہوتا ہے نثر وجود میں آجاتی ہے۔ جن سماجوں یا تہذیبی کروں میں نثری اصناف کے آغاز وارتقا کی تاریخ جتنی قدیم ہے۔ ان ہی قدیم وہاں کے ادب میں تاریخ اور تہذیب کی نمائندگی کا سراغ ملتا ہے۔ وکو کے علاوہ ھرڈر اور ٹین نے ادب میں تاریخی مطالعے کو ایک تحریک میں بدل دیا۔

ادبی مورخ یا تاریخی نقاد ادبی تاریخ اور اس کی روایات کی تشکیل کی روشنی میں اپنے تجزیوں کو مرکب کرتا ہے یا عہد بہ عہد سماجی، سیاسی اور تہذیبی محرکات وعوامل پر اپنی ترجیح کی بنیاد رکھ کر ادب وفن کی سمت ورفتار کا تعین کرتا ہے۔ ایک سطح پر بعض نقادوں کے نزدیک، ادب زمان ومکان سے وراں قدروں کی امانت ہے جو عرفِ عام میں دائمی اور آفاقی کہلاتی ہیں۔ جہاں میں تاریخ زمانے کے تصور کے لحاظ سے مسلسل قدامت کا درجہ اختیار کرتی جاتی ہے اور ہم مختلف پیمانوں سے اس کی قدامت کا تعین کرتے رہتے ہیں وہاں ادب ہمیشہ اور ہر دور میں اپنی قدامت اور ماضیت کے باوجود اپنی اخلاقی اور جمالیاتی معنویت کے احساس کو تازہ دم رکھتا ہے۔ تاہم حقیقت کی یہ ایک سطح ہے دوسری سطح پر وہی ادب جو ہر دور میں اپنی حرکت سے سرشار رکھتا ہے اور ہم اس کی معاملت میں زمانے کی تجدید کا وظیفہ بھول جاتے ہیں اپنے عصر کا بھی اہم ترین حوالہ ہوتا ہے۔ اس طرح قدروں کے تعلق سے دائمیت کا تصور اضافیت میں بدل جاتا ہے۔

ایسا نہیں ہوتا کہ جو آج بامعنی ہے وہ کل بھی اتنا ہی بامعنی تھا بلکہ تاریخ کے سفر کے ساتھ ساتھ تنقیدی فہم جس قدر حساس، معلوم اور وسیع سے وسیع تر ہوتی جارہی ہے نیز تناظرات کی

نوعیت بدلتی جارہی ہے۔ اسی قدر ہم پہلے کی بہ نسبت بہتر سے بہتر طور پر ادبی شہ پاروں کو بحال کرتے جارہے ہیں۔ کل کی کوتاہ قدری، آج بلند قامی میں بدل گئی ہے۔ ملٹن، دانتے یا غالب کل اتنے بامعنی نہ تھے اور نہ اتنی توانگری کے ساتھ کبھی ہماری فہم کا حصہ بنے تھے، جتنے آج ہیں۔

زمانے کے فرق کے ساتھ ادبی بصیرتوں میں کس کس نوع کی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں؟ اور کب عہد کا ادبی محاور دوسرے عہد سے کیوں کر میل نہیں کھاتا؟ وہ کون سے اجزا ہیں جو ایک عہد کے فن پارے کو دوسرے عہد میں اجنبی یا زیادہ بامعنی بنا دیتے ہیں۔ تاریخی قوتوں کا عمل اگر فیصلہ کن اور ثابت ہے تو ایک ہی عہد کے یکساں تاریخی سیاق میں ادبی یا تخلیقی تجربے کی نوعیت بھی یکساں کیوں نہیں ہوتی۔ ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ تاریخی نقاد، تقابلی مطالعے کے ذریعے ان سوالات کے جواب مہیا کرتا ہے یا اسے مہیا کرنے چاہئیں۔

تاریخی نقاد یہ بھی دیکھتا ہے کہ انفرادی اور اجتماعی سطح پر عہد بہ عہد تصورات، مفاہیم اور مذاق کی نوعیت کیا تھی؟ ہیئت ولسان، اصناف اور اسالیب، نیز قوسیات :archetypes اور مشعرات: allusions کے نظام میں جو بدلی ہوئی صورت ہے اس کے تاریخی یا غیر تاریخی محرکات کیا ہیں؟ تاریخی علمیت وفضیلت کے ساتھ ساتھ ادبی تاریخ اور روایت وشعری لسانیات کے عمل اور محسوس وکم محسوس جمالیاتی تبدیلیوں کے علم کے بغیر محولہ بالا سوالات کے حل تقریباً ناممکن ہیں۔

ہر عہد کا نظامِ اقدار، ذوق اور جمالیاتی مقتضیات بھی مختلف ہوتے ہیں۔ ایک سطح پر ایک ایسی معروضیت پیدا کرنا ضروری ہے کہ اپنے عہد سے پرے ہو کر بھی حقائق کا تجربہ کیا جاسکے۔ عہد الزبیتھ اور وکٹورین عہد کی اخلاقیات، جاگیر دارانہ نظام اور سرمایہ دارانہ نظام میں انسانی کردار واعمال نیز ردِّ ہائے عمل میں نمایاں تضاد ہے۔ تضاد کی یہ صورت ادب وشعر میں بھی موجود ہے اور یہی وہ صورت ہے جو عہدِ حالی اور عہدِ جدید کے اسالیب شعر یا زندگی کی فہم میں افتراق کا باعث قرار دی جاسکتی ہے۔

تاریخ چوں کہ مسلسل حرکت ہے، اس لیے دور بہ دور قدر شناسی کے پیمانوں میں بھی کبھی یکساں روی نہیں پائی جاتی۔ تاریخی نقاد کی ترجیح دائمی قدروں کے تصور کے برخلاف اضافیت پر ہوتی ہے کہ ایک عہد کے جمالیاتی وتنقیدی معائر کو کسی دوسرے عہد کے ادب پر منطبق نہیں کیا جاسکتا۔ یہ نظریہ بالخصوص قدروں کے اضافی تصور کی روشنی میں ردِ تشکیل deconstruction کے طریق فہم میں بھی مضمر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تاریخی فہم، تنقید کا ایک موثر ذریعہ

ہے۔ تاریخ کو مجموعی انسانی حافظہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب بھی ادبی زبان اس حافظے کو برانگیخت کرتی ہے، اشیاء و ادراکات کی نئی صورتیں متشکل ہونے لگتی ہیں۔ تاہم کوئی بھی تاریخی مطالعہ ادب کے ہمہ جہت مطالعے کی ضرورت پورا نہیں کرسکتا۔ تاریخیت، ادبی معنی، اور قدر کے تعین کوئی قطعی پیمانہ مہیا کرنے سے قاصر ہے۔ اس سے تنقید کے انتہائی حساس عمل تخیل کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی، کیوں کہ اس قسم کی تنقید اکثر کم علم اور کم صلاحیت والے نقادوں کے ہاتھوں میں تشہیر کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ ان کے یہاں تاریخ علم بنتا ہے نہ فلسفہ اور نہ تجربہ، نتیجتاً ان کی تنقید یا تو محض نفس موضوع کی غیر دلچسپ اور غیر تخلیلی بازآفرینی کی سطح تک آکر رک جاتی ہے یا جس تاریخ کا علم فراہم کرتی ہے وہ نقل در نقل کردہ غیر مستند، غیر تحقیقی اور جذباتی تاریخی کتابوں سے ماخوذ ہوتا ہے۔

ادبی نقادوں سے قبل ہرمینیات herminеutics نے تاریخ کے عنصر کو اپنی تفہیمات میں برقرار رکھا تھا مگر اس قسم کے مطالعے کا موضوع دینیاتی ادب تھا اور موضوع کا تقدس بہت سی ذہنی آزادیوں اور معروضی اور قدرے خودکار تجزیے کی راہ میں مانع آتا ہے۔ ادبی نقادوں میں ڈاکٹر جانسن (1709-1784) ہی وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب اور تاریخ کے فعال کردار کی اہمیت اور معنویت کی طرف متوجہ کیا تھا، اس کا خیال ہے کہ شاعری کو اس کی جائے وقوع سے وابستہ کرکے دیکھنا چاہئے۔ وہ اقدار و تصورات جن کی نشوونما تاریخ کے ایک خاص عہد سے وابستہ ہوتی ہے، تخلیق شعر میں بھی ایک اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ تصور کہ قدر شناسی کے اصول نہ تو قطعی ہوتے ہیں اور نہ ان کا اطلاق بہ یک وقت مختلف ادوار پر کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن کے اس خیال پر مبنی ہے کہ اچھے اور برے ادب کو جانچنے کے وہ اصول جو ایک دور کے ادب کے لیے مناسب تھے ضروری نہیں کہ وہی اصول کسی دوسرے دور کے حق میں بھی اسی قدر مناسب ہوں۔ ڈاکٹر جانسن کی ایک روایت کا سلسلہ جدید ادوار میں ایف او میتھیسن اور ایل سی نائٹس تک پہنچتا ہے۔ جنھوں نے فن اور سماجی قوتوں کے باہمی رشتے کو تو بنیاد بنایا مگر کسی طے شدہ آئیڈیولوجی کو ترجیح نہیں دی۔

دراصل آئیڈیولوجی کا تصور ہی مارکس کی دین ہے۔ مارکس نے تاریخ کو محض ایک روایتی علم و فلسفے کے طور پر قبول نہیں کیا تھا بلکہ اس نے فلسفے سے اس کی خالص اور رسمی تجریدیت کو منہا کرکے سائنسی فلسفے میں اور تاریخ کو تاریخی مادیت historical materialism میں بدل دیا، جو مسلسل تغیر پذیر اور رو بہ ارتقا ہے۔ مارکسی نقاد ادب کو طبقاتی کشمکش کا مظہر اور اس کا ایک آلہ قرار دیتا ہے، جو اس کے ترقی کے مقصد کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتا ہے۔ مارکسی نظریہ

تاریخ میں طبقاتی کشمکش یا سماجی تاریخی عوامل کی حیثیت بنیادی ہے اور ادب پوری صداقت کے ساتھ ان عوامل اور اس کشمکش کی بطور حقیقت نمائندگی کرتا ہے۔ حقیقت reality بہ الفاظ مارکس فی نفسہ تغیر آشنا اور حرکت پذیر ہوتی ہے۔

وکو سے ہرڈر اور مارکس تک تصور تاریخ میں تدریجی ارتقا کا تصور بھی پنہاں ہے، جس کا رخ ایک بہتر بشری سماج کی طرف ہے۔ انیسویں صدی کے آخری دہوں میں تاریخی تنقید نے ایک باضابطہ واضح شکل اختیار کر لی تھی۔ بالخصوص معقولیت اور معروضیت پر غیر معمولی اصرار کی وجہ سے عملِ تنقید نے سائنسی تجزیے کی سطح پالی تھی۔ انیسویں صدی کی ربع آخر میں تقریباً تمام علوم کی درجہ بندی کی جارہی تھی۔ اسی دورانیے میں تنقید کی جمالیات بھی علم کے مختلف گروں سے متاثر ہوئی اور اس نے اپنے طریقِ عمل میں سائنس کی ترجیحات کو بالخصوص حوالے کا موضوع بنایا۔

نوتاریخیت

نوتاریخیت قرأت کا ایک خاص طریقہ ہے۔ جس کا اصرار متن کے نہایت غائر مطالعے پر ہے۔ نوتاریخیت یہ بتاتی ہے کہ کسی بھی فن پارے کو کس طرح پڑھنا چاہیے اور دیگر متون جیسے اقتصادیات، طبی، دستاویزات اور قانونی کتابچوں وغیرہ کے علاوہ متنی سیاقات کی روشنی میں اس کی تفہیم کیسے کی جاسکتی ہے۔

اس کی سب سے پہلی مثال اسٹیفن گرین بلاٹ نے قایم کی تھی۔ اس نے اپنی معروف تصنیف Self Fashioning: from More to Renaissance shakespeare میں اس طریق فکر کو جو کچھ کہ فن سے دستیاب ہے اسے از سر نو ترتیب دینے کا نام دیا ہے۔ اس طرح ماضی کی ایک نئی شکل وجود میں آتی ہے۔ لوئی مونٹروس کے مطابق نوتاریخیت کا سروکار تاریخیت کے متون اور تاریخ کے متنیت سے ہے، گرین بلاٹ ہی نے 1988 میں نوتاریخیت کی اصطلاح بھی وضع کی اور اس بات پر بھی زور دیا کہ نوتاریخیت ادبی تنقید کی تھیوری یا ادبی تنقید کا کوئی اصول یا نظریہ نہیں ہے بجائے اس کے محض ایک متنی عمل یا متنی سرگرمی ہے۔ یہ طریقہ کسی بھی ایک عہد کے ادبی اور غیر ادبی متون کو پہلو بہ پہلو قرأت پر اپنی اساس رکھتا ہے۔ بلاٹ کے خیال کے مطابق منشا، صنف اور تاریخی صورت حال کی حیثیت سماجی اور آئیڈیولوجیکل ہے جو کسی بھی قرأت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ متون کی قرأت بھی نوتاریخیت کا مسئلہ ہے

نہ کہ ان کا فنی عمل، کیوں کہ سارے متون محض متون ہوتے ہیں ان کی کوئی فنی تخصیص نہیں ہوتی۔ گرین بلاٹ نے اسے تہذیبی شعریات کا نام دیا ہے۔ ایک لحاظ سے متنی ریکارڈز پر نوتاریخیوں کا اصرار ردتشکیل کے اثر ہی کا نتیجہ ہے۔ نوتاریخ داں، دریدا کے اس تصور کو تسلیم کرتے ہیں کہ فن ہی سب کچھ ہے، فن کے باہر کچھ نہیں ہے، ہمیں ماضی کے بارے میں جو بھی مواد دستیاب ہوتا ہے وہ متنی شکل ہی میں ہوتا ہے گویا فن ہی ماضی سے رشتہ قائم کرنے والا ایک ذریعہ ہے۔

گرین بلاٹ سے تقریباً دس برس پہلے جے ڈبلیو لیور کی تصنیف The Tragedy of State: A Study of Jacobean Drama بابت 1971 میں نوتاریخی میلان کے نقوش بہت واضح ہیں۔ لیور نے جیکوبین تھیٹر کے تعلق سے ان بہت سے تنقیدی اور تاریخی محاکموں پر سخت گرفت کی ہے جن کی تجزیاتی اساس روایتی مانوس خاکے پر قایم تھی۔ لیور نے اس عہد کے سیاسی واقعات کو ہمہ جہت تبادل سے گزارنے سب سے اہم اور حاوی عوامل کے طور پر اخذ کیا تھا۔ آٹھویں دہے میں Representations نام کے جرنل نے نوتاریخی تنقید اور نوتاریخی فہم کی ترویج واشاعت میں غیر معمولی کردار انجام دیا۔

رومانیت کو جن نوتاریخی نقادوں نے اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے ان میں میرلن بٹلر، سرجوری لیونس، جیروم مک گن، اور ڈیوڈ سمپسن ہیں جنھوں نے رومانی خود استحضاری کو ایک جمالیاتی ماورائیت، انانیتی ترفع یا شعری خودکاری کے طور پر اخذ کیا ہے۔ جب کہ جوناتھن گولڈ برگ، اسٹیفن گرین بلاٹ اور لوئی مونٹروس جیسے نقاد، نشاۃ الثانیہ کے مطالعات میں نوآبادیت اور theatricality کو سیاسی تصورات کے طور پر اخذ کرتے ہیں۔

نوتاریخیت بالعموم ایک ہی دور سے متعلق ادبی اور غیر ادبی متون کے ہم وقتی مطالعے پر اصرار کرتی ہے اور یہ بھی بتاتی ہے کہ کسی فن پارے کی قرأت اور اس کی تفہیم میں دوسرے متون کے سیاقات کی کیا اہمیت ہے۔ لوئی مونٹروس نے نوتاریخیت کی تعریف کے ذیل میں لکھا ہے کہ:

''نوتاریخیت متن کی تاریخیت historicity اور متنیت کی تاریخ پر مرکوز ہوتی ہے۔''

اس معنی میں فن کی جڑیں کسی واضح اور ٹھوس صورت حال اور طاقت power کے رشتوں میں جمی ہوتی ہیں۔ ادبی پیش منظر fore grounding اور تاریخی پس منظر historical background کے بجائے نوتاریخیت ادبی اور غیر ادبی متون کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھتی ہے۔ کیوں کہ وہ ادبی اور غیر ادبی فن کے درمیان کوئی خط امتیاز نہیں کھینچتی۔ لوئی منٹروس ہر دو کو برابر کا

درجہ دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے سامنے سوال بھی رکھتے ہیں اور ایک دوسرے کی آگہی میں اضافہ بھی کرتے ہیں۔ تاریخ کی متنیت اور فنون کی تاریخیت میں ایک مشترک اور باہمی ترغیب کی صورت بھی ہوتی ہے۔ بقول اسٹیفن گرین بلاٹ نوتاریخیت ہماری قرأت کو ماضی کے تمام متنی آثار کی طرف پرجوش طریقے سے مائل کرتی ہے۔ ان متنی آثار میں ادبی متون کے علاوہ وہ دیگر تمام غیرادبی متون بھی شامل ہیں جن کا تعلق مختلف علوم وافکار نیز شعبہ ہائے حیات سے ہے۔ نوتاریخ دانوں نے اس قسم کی ادبی قرأت کو دستاویزاتی تسلسل archival continuum میں واقع ہونے کا نام دیا ہے۔

روایتی تاریخیت پسند ادبی فن اور تاریخی پس منظر کے مابین ایک درجہ وار علیحدگی قایم کردیتے ہیں اور جن کے لیے ادبی متون کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔ نوتاریخیت نے ادبی وغیرادبی متون کا نام دے کر دونوں کو برابر کی اہمیت تفویض کی اور ایک کو دوسرے پر فوقیت دینے کو مطالعے کی برگشتگی سے تعبیر کیا۔ نوتاریخیت کے نزدیک تاریخ جیسی کہ مختلف ماخذات اور دستاویزات میں محفوظ طور پر قلم بند ہے خود ایک فن ہے، جو درجے میں ادبی فن سے کسی طور پر کوتاہ یا کم تر نہیں ہے۔ جس طرح ان تاریخی واقعات وسانحات کا ورود دوبارہ ممکن نہیں ہے (کم از کم جوں کا توں) جو ماضی کے کسی خاص دورانیے میں رونما ہوئے تھے، اسی طرح کسی ادیب کے فن میں ہم کار خیالات، تحرکات یا اس کے مقاصد کی بھی دوبارہ بازیافت ممکن نہیں ہے اور نہ ہی ان کی ازسرنو تشکیل کی جاسکتی ہے۔ جو فن کہ ہم تک پہنچتا ہے حقیقی زندہ فرد کی جگہ لے لیتا ہے یعنی محض فن ہی وہ ذریعہ ہوتا ہے جس سے ہماری معاملات قایم ہوتی ہے۔ ہمارے سامنے ماضی نہیں ہوتا ماضی کی صرف متنیائی ہوئی textualised صورت ہوتی ہے۔ تمام واقعات پہلے ہی تجزیوں سے گزر چکے ہوتے ہیں اور ایک ایسے ریکارڈ کی شکل میں محفوظ ہوجاتے ہیں جو ان واقعات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ گویا ماضی کے لفظ کی حیثیت ماضی کی دنیا کے قایم مقام یا متبادل کی ہوجاتی ہے۔ چوں کہ ماضی کے رجحانات اور واقعات اب محض تحریر کی شکل میں اپنا وجود رکھتے ہیں اس لیے ان کے گہرے اور بغور مطالعے کی ضرورت ہوتی ہے جب کہ گہرا اور بغور مطالعہ صرف ادبی متون تک ہی محدود تھا۔

متن اور سیاق کے مابین جو فرق ہے اسے محو کرتے ہوئے نوتاریخیت کے علم برداروں کا خیال ہے کہ سماجی سیاقات اپنے آپ میں بیانیہ ساختیں ہیں، جو ماضی اور حال کے متعلقات کے ایک جدلیاتی رشتے پر مشتمل ہیں نیز جو طاقت کے رشتوں کے ذریعہ وجود میں آتی ہیں۔ جسے

پس منظر کہا جاتا ہے۔ ایسا کوئی پس منظر ہوتا ہے نہ کوئی قطعی اور خود کار ادبی متن ہے۔ ادبی اور تہذیبی قدر میں ہمیشہ ایک مسابقت اور تشکیل نو کی صورت برقرار رہتی ہے۔

گرین بلاٹ نے نشاۃ الثانیہ کے ڈراموں کا مطالعہ اس عہد کی ان دہشت زدہ نوآبادیاتی پالیسیوں کی روشنی میں کیا تھا جنھیں بڑی یورپی طاقتوں نے اپنے وسیع تر مفادات کو سامنے رکھ کر بنایا تھا۔ اس نے تاریخ کے موجودہ محفوظ متن کے علاوہ دیگر معلوماتی، طبی و نوآبادیاتی دستاویزات اور چشم دید گواہوں کے تجربات و بیانات کو سیاقات contexts کے بجائے ہم متون co-texts کا نام دیا ہے۔ گرین بلاٹ کہتا ہے کہ غلامی، نوآبادیاتیت، جنسی تشدد اور تادیبی سخت گیری جیسے حقائق پر نشاۃ الثانیہ نے انسانیت پسندی کے پردے ڈال رکھے تھے، نئی تاریخیت اس قسم کے مخفی اور گھناؤنے حقائق کی پردہ دری کرتی ہے۔ ادبی متون کو ایک علیحدہ قدر کے طور پر تسلیم کرنے کے معنی انھیں خود مکتفی قرار دینے کے ہیں۔ تاریخ اصلاً تہذیبی نظاموں کا ایک سلسلہ ہے جس کے تحت ادب ہی نہیں دوسرے سماجی ادارے بھی اہم مظہر کہلاتے ہیں اور جو ایک دوسرے پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ نوتاریخیت کے موضوعات و مسائل میں اسٹیٹ پاور، پدرانہ ساختوں، نوآبادیت اور آئیڈیولوجی کے نفاذ کی خاص اہمیت ہے۔

نوتاریخی نقاد، متن کے توسط سے مصنف کے ذہنی تعصبات، شبہات، عقائد، نظریات، خوف اور بے چینیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ گرین بلاٹ نے نشاۃ الثانیہ کے ادیبوں کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ مقتدر حاکموں، مذہبی اہل کاروں، عدلیوں، اخلاقی اور خاندانی ضابطوں اور انجیل کے ہدایت ناموں کے پوری طرح پابند تھے یہی وہ قوتیں تھیں جو ان کی ذہنی روا و عمل کا تعین کرتی تھیں۔ یہ خیال کیا جاتا تھا کہ ساری تہذیبی اور مذہبی رسوم فطری ہیں جو ان سے انحراف کرنے کی کوشش کرتا اسے ایک دشمن اور اجنبی کے طور پر زندگی بسر کرنی پڑتی تھی۔ گرین بلاٹ نے تھامس مور اور اسپینسر کے متون کے حوالوں سے تھامس مور پر کیتھولک عقیدے کے جبر اور اسپینسر کی جنسی تشویش اور آرزومندی کی راہ میں ریاست کے مروجہ قوانین کے جبر کے بارے میں تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ جوناتھن گولڈ برگ نے James I & the Politics of Literature (1983) میں لکھا ہے کہ کس طرح ادبی اور جمالیاتی کارناموں میں برطانوی شہنشاہیت کی بالواسطہ حمایت کی جاتی تھی۔ جیمس اول عوام اور خواص کی ضعیف الاعتقادی کو دھوکہ دینے کے لیے اپنے وجود کو سری کہا کرتا تھا اور یہ کہ اس کا مبداء ماورائی طاقت ہے۔

اسی فریب میں مبتلا کر کے وہ پوری زندگی یہی دعویٰ کرتا رہا کہ وہ عام انسانوں ہی سے نہیں بلکہ تمام سماجی قوانین سے بالا و برتر ہے۔ بین جانسن خود شاہی خانوادے کے فیضان کا معترف تھا اور ڈن نے استعاراتی سطح پر اس کی سریت کی توثیق کی ہے۔

گرین بلاٹ نے ادبی متن کے علاوہ دیگر تاریخی، سماجی اور تہذیبی متون کے سیاقات کے ضمن میں جہاں دوسری بہت سی مثالوں سے اپنی دلیل کو مستحکم کیا ہے وہاں وہ نشاۃ الثانیہ میں پریس کی ایجاد اور اس کے رول نیز عوام و خواص کی ذہنی زندگی پر اس کے اثرات کا بھی بڑے دقیق طریقے سے تجزیہ کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ پرس کے ایجاد کے ساتھ ہی کتاب محض ایک ملفوظی تصنیف ہی نہیں رہی بلکہ اس نے ایک 'طاقت کے اوزار' کی شکل اختیار کرلی، اس نے ایک خاص نہج پر سماج میں ذہنی اور اخلاقی تبدیلی کا کام کیا۔ مذہب، عقیدے (مسلک) اور بادشاہ کے تئیں وفاداری اور اطاعت کے لیے عوام و خواص کی تربیت کی۔ گویا سماج میں وہی روایات اور فیشن رواج پاتے ہیں جن کی تشہیر وقتاً فوقتاً پریس کے ذریعہ کی جاتی ہے اور پریس کے پشت پر جو آئیڈیولوجی کارفرما تھی، اس کے سرے ارباب حل وعقد کے ہاتھ میں تھے۔ اس قسم کے متعلقات ادبی متن اور عصری سماجی سیاسی حالتوں کو پوری طرح بے نقاب کرتے ہیں۔ اور جو یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ فن ہی نہیں فرد کی ذات اور اس کے اعمال بھی خود کار اور خود مکتفی نہیں ہیں بلکہ سماجی عملیوں processes کی بنیاد پر ان کی وضع اور ان کی سمت قایم ہوتی ہے۔

تاریخیت پسند کی نظر میں تاریخی موقعیت، قطعی طور پر انسانی، سماجی یا تہذیبی خصوصیات کا تعین کرتی ہے۔ بعض جدید مارکسی نقادوں نے تاریخ کے اس تصور کو غیر مارکسی قرار دیا ہے۔ غالباً اسی بنا پر لوئی آلتھیوسے نے اپنے ایک مقالے کا عنوان ہی Marxism is not Historicism یعنی 'مارکسیت، تاریخیت نہیں ہے' رکھا ہے۔ وہ عام طور پر ان تفہیمات سے صرف نظر کرتا ہے جو پچھلے نقادوں کے زورِ قلم کا نتیجہ تھیں۔ مثلاً اے ایم ڈبلیو ٹلیارڈ نے The Elizabethan World Picture (1934) اور Shekespears History Plays (1944) میں سماج، الوہیت اور کائنات کے معرض وجود میں آنے کے تعلق سے روایتی ذہنی رویوں سے کام اور اسی بنیاد پر اس نے ایک ایسے Elizabethan نقطہ نظر کی تشکیل کی جس کا اثر بقول اس کے شیکسپیر کے سارے ڈراموں میں جاری و ساری ہے۔ نو تاریخیت کے نزدیک یہ ایک روایتی طریق نقد ہے جو مطالعہ کو کسی ٹھوس نتیجے تک لے جانے کے بجائے ایک معروضاتی اور متوقع تفہیم سے

عبارت ہو کر رہ جاتا ہے۔ نو تاریخیت مسلمہ ادبی متون کو ناموس کاری defamiliarization سے گزارتی ہے۔ وہ گزشتہ اقداری فیصلوں اور توضیحات کو صحیح تر مان کر بنیاد نہیں بناتی بلکہ خود اپنا کوئی دعویٰ قائم کرتی ہے۔ بلکہ اس کی ترجیح ہر متن کے نئے مطالعے پر ہوتی ہے۔

نو تاریخیت نے شیکسپیئر کے ڈراموں کا مطالعہ کیتھولک عیسائیوں کی رسوم پر پیورٹینوں کے تشدد آمیز حملے، غلامی کے نفاذ، پدری نظام کے فروغ پانے، جرم و سزا کے سخت قوانین، قید خانوں کی سخت گیری، تحریص زر میں مسابقت، معاشرتی رسوم و رواج کی بظاہر پاس داری، انسانی باہمی معاملات میں تصنع، مکر اور ریاکاری جیسی سیاسی، سماجی اور تہذیبی مواقعت کے پہلو بہ پہلو کیا۔ فوکو نے اس پورے عہد کو The age of confinement سے موسوم کیا ہے، جس نے ایک اعتبار سے carcenal society یعنی محبوس سماج کی شکل اختیار کر لی تھی۔

لوئی مونٹروس نے اپنے مضمون The poetics & Politics of Culture میں اس بات پر زور دیا ہے کہ متن اور جس تہذیبی نظام میں وہ متن لکھا گیا ہے دونوں کے مابین جو ربط ہے اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ مروجہ تنقیدی طریق ہائے کار نے جو معائر مقرر کر لیے ہیں۔ انھیں کے جبر کے تحت صدیوں سے متون میں بعض سماجی، جمالیاتی، مذہبی اور اخلاقی قدریں یکساں روی والے تشدد کے واقعات یا عمومی بے یقینی اور اضطراب کی کیفیت یا سیاسی عدم استحکام اور استحصال کی مختلف شکلیں وقت کی دُھند میں محو ہو جاتی ہیں۔ مونٹروس واضح طور پر اس خیال کا حامی ہے کہ کوئی ادب خود یافت نہیں ہوتا بس اتنا ہے کہ وہ بڑے کمال ہوشیاری سے ان مادّی حالتوں کے افتراقات اور تضادات پر ایک نقاب ڈال دیتا ہے جن کے مابین وہ خلق ہوا ہے۔ گرین بلاٹ اس ضمن میں یہ دلیل دیتا ہے کہ اقتصادی اور غیر اقتصادی میں امتیاز نہیں کیا جا سکتا حتیٰ کہ فن جسے غیر صارفی عمل سے منسوب کیا جاتا ہے۔ سماجی اعزاز اور مرتبہ کے حصول کی غرض سے علامتی مفادات پر ترجیح دینے لگتا ہے۔ اس طرح ایک صارفی اور سرمایہ دار سماج میں فن بھی حصولِ قیمت کا ایک ذریعہ بن جاتا ہے۔ اسی بنا پر گرین بلاٹ کا اصرار ہے کہ مادّی نقاد چیزوں کے باہمی رشتوں اور ایک دوسرے پر ان کے جبر اور اثر کے تناظر میں کسی متن کا مطالعہ کر کے یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ اس قسم کے سماجی اور علامتی مبادلے کیوں اور کیسے متن کا حصہ نہیں بن سکتے جنہیں گرین بلاٹ طاقت کے رشتوں سے موسوم کرتا ہے۔

نو تاریخیت ادیب کی زندگی اور دوسرے لفظوں میں اس کی ذہنی زندگی پر دباؤ ڈالنے

والے اداروں اور صیغہ ہائے اختیار کا پتہ لگاتی ہے، جو ایک طاقت کے طور پر اس کی تحریک پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ مثلاً خاندانی روایات، مذہبی اور نیم مذہبی عقائد اور رسوم حکومتِ وقت کے سخت گیر رویے وغیرہ یہ تمام قوتیں ایک دوسرے کی طاقت میں اضافہ کرتی ہیں۔

یہ طاقتیں اپنے رسوم کو غیر مبدل خیال کرتی ہیں، جیسے وہ فطری ہوں ان کے مدِّ مقابل جو بھی کھڑا ہوتا ہے وہ اُسے اپنے ایک دشمن سے تعبیر کرتی ہیں۔ گرین بلاٹ کہتا ہے کہ چوں کہ انفرادی طور پر لوگ ان طاقتوں کے تابع ہوتے ہیں اس لیے ان کے کردار کی تشکیل میں اُن اداروں کا دخل زیادہ ہوتا ہے جن سے انھوں نے اپنے آپ کو وابستہ کر رکھا ہے۔ اسی لیے نوتاریخیت شخصی آزادی کے روشن خیال تصورات کی حامی اور مقتدرہ establisment کے خلاف ہے۔

اختلاف وانحراف کی تمام صورتوں کو نوتاریخیت قبول کرتی ہے اور ان کا خیر مقدم بھی کرتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ایک جبری اور انسدادی طاقت power کے سامنے اُسے شکستہ خاطری سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔ جو شخصی زندگی میں بڑی گہرائی کے ساتھ اپنا جارحانہ اثر ڈالتی ہے۔ فوکو نے اسٹیٹ کے اس نفوذ پذیر امیج کو panoptic یعنی ہمہ بین all seeing کا نام دیا ہے۔ جسے جاسوسی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اٹھارہویں صدی میں جیری بین تھم نے ایک ایسے گول قید خانے کا تصور مہیا کیا تھا جس کے چاروں طرف قیدیوں کی کوٹھریاں ہوں اور بیچوں بیچ پہرہ داروں کا گول ٹھکانہ تاکہ رات دن قیدیوں پر کڑی نظر رکھی جاسکے۔ ایسے گول قید خانے کو اس نے panopticon کہا تھا۔ فوکو اس طرح کی نظر رکھنے والی اسٹیٹ کو panoptic کہتا ہے جو افراد پر کڑی جاسوسی نظر رکھتی ہے۔ وہ جسمانی تشدد یا جبر کے بجائے discursive practices سے کام لیتی ہے تاکہ اس کی آئیڈیولوجی پورے نظام سیاست میں نفوذ کر لے اور لوگوں کی سوچ پر قابض ہوجائے۔ اس طرح اسٹیٹ سے کسی خوش گوار تبدیلی کی توقع وابستہ نہیں کی جاسکتی۔ فوکو کی نظر میں سرکاری تادیبات، قید خانے، طبی پیشے اور جنس سے متعلق قانون وغیرہ صیغے پاور کو عمل میں لانے کا کار انجام دیتے ہیں۔

نوتاریخی نقاد یہ بھی دیکھتا ہے کہ کون سے سماجی عملیے processes فرد کی ذات کی تشکیل میں کارفرما تھے۔ کیوں کہ سماج کے حرکت آفریں تناظر میں کوئی ذات نہ تو خودکار ہوسکتی ہے اور نہ خود مکتفی۔ رائج الوقت سیاسی وسماجی مواقعت اور ادبی متن ایک دوسرے کو خلق کرتے ہیں۔ اس طرح ہم ادیب کے عقائد اور فکر کے رویوں کے پس پشت کارفرما دیگر اجبار کو حوالہ بنا کر اُس

تحت المتن کا سراغ بھی لگا سکتے ہیں جو بظاہر نمایاں نہیں ہے۔

نوتاریخیت اُس رشتے پر بھی غور کرتی ہے جو ادبی متن اور اس عہد کے تہذیبی نظام کے مابین قایم ہے۔ کئی سماجی، جمالیاتی، مذہبی اور اخلاقی اقدار ایسی ہیں جنھوں نے مسلمہ اصول وضوابط کے تحت تشکیل پائی ہے اور یہ سلسلہ صدیوں سے جاری ہے۔ اکثر متون انھیں مسلمات کے پیدا کردہ ہیں چوں کہ یہ متون ایک خاص جبر کے تحت واقع ہوتے ہیں۔ اس لیے لوئی مونٹروس انھیں enduring texts کے نام سے یاد کرتا ہے۔

تہذیبی مادّیت

نوتاریخیت کے علاوہ تہذیبی مادّیت کا تعلق بھی اُن جدید تر تصورات سے ہے، جنھوں نے پس ساختیات کے عملیے کے دوران فروغ پایا۔ بعض کے استثنا کے ساتھ اکثر نقاد، ادب اور تہذیب کو ساختیات کے مطالعے کا موضوع نہیں مانتے۔ نوتاریخی نقادوں نے مختلف النوع کے متون کے مطالعے کے ضمن میں جمالیاتی، تہذیبی اور تاریخی انداز ہائے نظر کے مابین واقع ہونے والی کشاکشوں کے تعلق سے جن مسائل سے واسطہ پڑتا ہے ان کے مناسب تر جواب فراہم کیے ہیں۔ بیش تر نوتاریخی مفکرین کا تعلق شمالی امریکہ سے ہے، جب کہ بیش تر تہذیبی مادیت پسندوں کا تعلق برطانیہ سے ہے۔ اسی بنیاد پر تہذیبی مادّیت کو امریکی نوتاریخیت کا برطانوی نصف ثانی بھی کہا جاتا ہے۔ مادیت کی ترکیب مارکس سے ماخوذ ہے اور تہذیب سے مراد تہذیب کی تمام شکلیں جن میں اعلیٰ یا اشرافیہ کی تہذیب کے علاوہ مقبول عام تہذیبی صورتیں بھی شامل ہیں۔ ایک اصطلاح اور ایک تھیوری کے طور پر اسے قایم کرنے کا سہرا جوناتھن ڈولی اور ایلین سن فیلڈ کے سر ہے۔ کبھی کبھی ان دونوں تصورات سے متعلق نقادوں کو نوتاریخیت کے تحت ہی اخذ کیا جاتا ہے۔

پٹیر بیری نے تہذیبی مادیت کے اصطلاح مفہوم پر بڑی تفصیل کے ساتھ بحث کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ یہاں تہذیب سے مراد تہذیب کی تمام شکلیں ہیں ان میں ٹیلی ویژن، مقبول عام افسانوی ادب اور جدید پاپولر موسیقی بھی شامل ہے۔ اور تہذیب کی وہ اعلیٰ شکلیں بھی جیسے شیکسپیر کے ڈرامے۔ ہمارے یہاں میر اور غالب یا قرۃ العین حیدر کو بھی اسی زمرے میں شامل کر سکتے ہیں۔ تہذیب کے علاوہ مادیت، تصوریت (آئیڈیلزم) کی عین ضد ہے۔ ایک تصوریت پسند کے نزدیک اعلیٰ تہذیب، انتہائی باصلاحیت انفرادی ذہن کے آزادانہ عمل کی نمائندگی کی مظہر ہوتی ہے

جب کہ مادیت پسندوں کے نزدیک تہذیب، مادی قوتوں اور پیداواری رشتوں سے ماورا نہیں ہے۔ تہذیب اگرچہ محض اقتصادی اور سیاسی نظام کا عکس نہیں ہے وہ اس سے آزاد بھی نہیں ہے۔

تہذیبی مادیت ماضی کے کسی دورانیے جیسے میر تقی میر یا شیکسپیر کے عہد، کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتی ہے تو اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ حالِ موجود اس کے دائرے سے خارج ہے۔ تہذیبی مادیت میں محض کتابیں ہی نہیں ان اداروں کے تفاعل کی بھی خاص اہمیت ہے جنھوں نے شیکسپیر کو مختلف ذرائع ابلاغ سے ہم تک پہنچایا ہے۔ جیسے دی رایل شیکسپیر کمپنی، فلم انڈسٹری، وہ ناشر جنھوں نے شیکسپیر کے ڈراموں کو درسگاہوں کے لیے شائع کیا تھا اور وہ قومی نصاب جس نے شیکسپیر کے مخصوص ڈراموں کو اسکولی طلبا کی ضرورتوں کے مطابق تیار کیا تھا۔

تہذیبی مادیت کے تصور کی تشکیل میں برطانوی بائیں بازو کے نقاد ریمنڈ ولیمز کا بڑا نمایاں کردار ہے۔ ولیمز نے ہی احساس کے ساختیوں structures of feeling کی اصطلاح ایجاد کی ہے۔ جس کا تعلق معانی اور اقدار سے ہے، احساس کے یہ ساختیے اکثر عقاید اور اقدار کے نظاموں کی صراحت اور کسی سماج میں حاوی آئیڈیولوجیوں کے تئیں ایک عنادر کھتے ہیں۔ ریمنڈ ولیمز کہتا ہے کہ یہ صورتیں ادب میں کرداری طور پر پائی جاتی ہیں اور جو status que یعنی حساب سابق حالت پر قایم رہنے کے خلاف ہیں۔ جیسے وہ اقدار کا ڈھانچہ جو میر تقی میر کے یہاں دستیاب ہے یا جو غالب کے یہاں احساس کی انسانی ساختیوں کا نمائندہ ہے ضروری نہیں کہ ہمارے ادوار سے بھی میل کھاتا ہو جو بڑی حد تک مادی اور صارفی بنیادوں پر استوار ہے۔ اس طرح تہذیبی مادیت تبدیلی کے امکان کے تعلق سے رجائیت کی حامل ہے اور ادب کو بہ یک وقت متضاد قدروں کے سرچشمے کے طور پر اخذ کرتی ہے۔ تہذیبی مادیت بالخصوص حال کو پڑھنے کے ضمن میں ماضی کا استعمال کرتی ہے۔

تہذیبی مادیت کے تصور کو جن دانش وروں نے فروغ دیا ہے ان میں جوناتھن ڈولی مور Jonathan Dollimore اور ایلین سن فیلڈ، لیسا جارڈن، گراہم ہولڈرنیس، کیتھرائن بیلسی اور فرانسس بارکر کے نام سرفہرست ہیں۔ تہذیبی مادیت کے تحت سیاسی متعلقات اور نظریات کی خاص اہمیت ہے۔ یہی وہ صورتیں ہیں جن سے کسی بھی متن کے سیاق کا تعین ہوتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر گراہم ہولڈرنیس نے تہذیبی مادیت کو political form of histriography تاریخ نگاری کی سیاسی شکل قرار دیا ہے، جس کے تحت ادبی اور غیر ادبی متون کی تحلیل سیاسی چوکھٹے میں رکھ کر کی جاتی ہے اس طرح تہذیبی مادیت پر فوکو کے سیاسی تصور کا بھی گہرا اثر ہے۔ جس طرح

سیاسی، سماجی اور اقتصادی سیاقات ادبی اور غیر ادبی متون کی تشکیل کرتے ہیں، اسی طرح سماجی و تہذیبی صورت حالات کی تشکیل میں خود متون کا بھی ایک اہم کردار ہوتا ہے۔

گرین بلاٹ برطانوی تہذیبی مادیت اور شمالی امریکی نو تاریخیت کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ:

"تہذیبی مادیت کا عصری تہذیبی سرگرمی سے زیادہ تعلق ہے۔ جب کہ نو تاریخیت کی ساری توجہ کا مرکز ماضی ہوتا ہے۔ تہذیبی مادیت اس کے سیاسی مضمرات کے تعلق سے صریحاً بلکہ کرختگی کے ساتھ مجادلے کی سطح تک آسکتی ہے۔ جب کہ نو تاریخیت کا جھکاؤ انہیں محو کرنے کی طرف ہوتا ہے۔"

تہذیبی مادیت نے کسی حد تک ریمنڈ ولیمز کی تہذیبی تنقید سے اس کی تھیوری اور طریق کار بھی اخذ کیا ہے۔ اس طرح اس کی جڑیں مارکسی تہذیبی تحلیل کی برطانوی روایت میں پیوست ہیں۔ نو تاریخیت سیاسی ورثے سے تطابق کو کوئی معنی نہیں دیتی بلکہ اس کے دانش ورانہ رشتے بلا واسطہ پس ساختیاتی فکریات اور فلسفیانہ ماڈلز پر استوار ہیں۔ تہذیبی مادیت فنی مواد کو ایک بہت وسیع دائرۂ عمل کے طور پر 'متن' کی ایک محدود تعریف پر اکتفا کر لیتی ہے اور متن بھی وہ ہے جو لکھا ہوا ہے۔

تہذیبی مادیت بڑی حد تک مارکسی تنقید کے مفروضات پر بنائے ترجیح رکھتی ہے کہ فن پیداواری مادی حالتوں اور سماج کے اقتصادی سیاق سے تجاوز نہیں کر سکتا۔ اسی طور پر تہذیب بھی ان سیاقات اور ان حالتوں سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ انسانی عمل اور سماجی و اقتصادی تشکیلات کے مابین ایک معین رشتہ ہے جو ناتھن ڈولی مور اور ایلن سن فیلڈ نے اپنی مرتبہ تالیف Political Shakespeare کی پیش گفتار میں تہذیبی مادیت کے تنقیدی طریق کار کے بارے میں درج ذیل امور پر بالخصوص توجہ دلائی ہے۔

1. تاریخی سیاق: ادبی متون کے صریح لازمانی کردار کو سوال زد کرنا۔ یعنی یہ کہ ادبی شہ پارہ کسی ایک یا محض اس عہد یا وقتوں تک ہی اپنی معنویت کو محدود نہیں رکھتا جس عہد یا جن تاریخی مواقعتوں کے دورانیے میں وہ خلق ہوا ہے۔ وہ گہری تاریخی معنویت رکھنے کے باوجود ہمہ تاریخی بھی ہو سکتا ہے، جس سے اس کی لازمانیت کی صفت قایم ہوتی ہے۔ تہذیبی مادیت تاریخ کی بازیافت کے لیے ادبی متن کو راہ دیتی ہے۔ یہ وہ طریق کار ہے جس سے ہماری روایتی مطالعے اغماض برتتے تھے۔ اس قسم کا مطالعہ جو تاریخ کی بازیافت پر اپنی اساس رکھتا ہے، اس نتیجے پر پہنچے گا کہ ادبی متن نے ان تاریخی حقائق کو بھی کوئی نام دیا ہے جو تاریخ سے غائب تھے یا تاریخ کے چوکھٹے سے جو کم ہی موافقت رکھتے

تھے۔ جیسے کہ طبقاتی قوانین، دیہاتی ابتر زندگی، حاکمانہ طاقت اور اس کا دفاع، تفریح کرنے والوں کو پھیلاؤ سے باز رکھنے کی پالیسی، مسلّمہ مذہبی عقائد سے اختلاف رکھنے والوں یا ان کی تکذیب ومذمت کرنے والوں کے خلاف قانونی چارہ جوئی وغیرہ نشاۃ الثانیہ تاریخ کے مظہر ہیں اور جن کی بازیافت شیکسپیر اور دوسرے معاصرہ ڈرامہ نگاروں کے متون سے عبارت ہے۔

2. نظری طریق کار سے مراد متنی تاریخ پر اصرار کے ہیں۔ تہذیبی مادیت یہ تسلیم کرتی ہے کہ تاریخ کو متنیانے سے مراد بہت سی دوسری تھیوریوں جیسے ساختیات پس ساختیات وغیرہ کے اثرات قبول کرنے اور انہیں اپنی قرأت میں شامل کرنے کے ہیں کہ تمام متون اصلاً بین المتون ہیں۔

3. تاریخی وابستگی سے مراد تمام قرأتیں سیاست اساس قرائتیں ہیں۔ یہ شق مارکسی اثر کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اس فرسودہ کلیسائی چوکھٹے کو مسترد کرتی ہے جس نے باہر شیکسپیر کی فکر اور حوالوں پر اسی نہج سے سخت قسم کی نکتہ چینی کی ہے۔ نتیجتاً عورتوں کے جنسی استحصال 'نسلی تعصبانہ' اور غیر دِگر جنسی رشتوں کو کچلنے جیسے رجحانات بالخصوص تہذیبی مادتی کے ذیل میں آتے ہیں۔

4. متنی تجزیہ: تمام تنقید، متون کے غایر مطالعے ہی سے عبارت ہوتی ہے۔ متون کے دائرہ میں حاشیائی حوالے، پس نوشتیں اور نمایاں اغلاط وتسامحات وغیرہ کا مطالعہ بھی شامل ہے۔ تجزیے کا یہ طریقہ تجریدی قسم کی تھیوری سازی کی نفی کرتا ہے۔ اور ان مستند متون کو فوقیت دیتا ہے جو اکادمیائی اور پیشہ ورانہ توجہ کا بالعموم مرکز بنے رہے ہیں۔ جوناتھن ڈولی مور اور ایلن سن فیلڈ نے جس طور پر شیکسپیئر کے تاریخی سیاق، اس کے ڈراموں کے متنی تجزیے اور ان کے سیاسی وتہذیبی متعلقات کی روشنی میں نظریاتی تفہیم کی ہے۔ اُسے تہذیبی مادیت پسندی کے ایک بنیادی اور اطلاقی طریق کار کے طور پر اخذ کیا جاسکتا ہے۔

اصل تواریخ چوں کہ تلف ہوگئی ہیں۔ اس لیے اس تلافی کی کمی کو ادبی متون کے مطالعے سے پورا کیا جاسکتا ہے۔ جو متعلقہ ادوار کی شہری اور دیہی زندگی اور ان پر خارجی اجبار اور استحصال سے ہمیں آگاہ کرتے ہیں۔ عصری تہذیبی زندگی میں جس طرح صارفیت نے گہری جڑیں جمالی ہیں اور استحصال کی عالمگیر اور دقیق تر صورتوں نے مسائل کی نوعیت ہی بدل دی ہے۔ ادبی متون اس قسم کی صورت حالات سے آگہی فراہم کرنے کا بہترین ذریعہ ہیں۔ تہذیبی مادیت یہ فرض کر کے چلتی ہے کہ جس طرح سماجی رسیاسی اور اقتصادی سیاقات، ادبی اور غیر ادبی متون کو ایک خاص شکل دیتے ہیں اور جن کے باعث نہ صرف مخصوص اور مقبول عام ادب بلکہ قارئین بھی مختلف درجوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح یہ متون سماجی رتہذیبی حالتوں کی

تشکیل میں بھی معاون ہوتے ہیں۔ یعنی متون کی اپنی ایک تفاعلی حیثیت ہے۔ تہذیبی مادیت کے حوالے سے نوآبادیاتی، پس نوآبادیاتی، مابعد جدید صارفی اور پس صنعتی سماج کا مطالعہ ہمیں عصری تہذیب اور عصری معاشرے کے کئی نئے سیاقی پہلوؤں سے آگہی بخش سکتا ہے۔

جہاں تک پس ساختیات کے اثر کا تعلق ہے نوتاریخیت اور تہذیبی مادیت دونوں ہی اس کے اثر سے بری نہیں ہیں۔ دونوں ہی پس ساختیاتیین کی طرح صداقتوں، علم کے طریقوں، حقیقت کی اصلی متنی نوعیت اور تمام متون کی بین المتونی نوعیت اور ہر اس قرأت کو سوال زد کرتے ہیں جس کی بنیاد عینیت پر استوار ہے۔ پس ساختیات میں سیاسی مظہر کی جو کمی ہے نوتاریخی اور تہذیبی مادئین اس کی تلافی یہ کہہ کر دیتے ہیں کہ متون ہی نہیں زبان بھی سیاسی تہذیبی ارتقاء کے ساتھ مختص ہے۔

مذکورہ بالا مباحث سے جو نکات واضح ہوتے ہیں انہیں ہم درج ذیل طور پر مرتب کرسکتے ہیں:

(الف) تاریخ کا وہ سائنسی تصور جسے مارکس نے قایم کیا تھا، اس کی معنویت اور حوالجاتی نیز اکادمیاتی قدر تو اب بھی برقرار ہے تاہم تاریخ کی ماضیت جو کئی ذہنوں اور متون سے گزر کر آرہی ہے اس کے بے میل ہونے پر سوالیہ نشان ضرور لگ گیا ہے۔ قومی اور قائدی اناؤں کے باہمی تصادمات اور megalomenia جیسی اجتماعی نفسی گرہوں کے روز افزوں فروغ کا نتیجہ ہے کہ تاریخ ایک خطرناک ہتھیار بن گئی ہے۔ تاریخ کو ہم جس طرح دیکھنا اور ثابت کرنا چاہتے ہیں تاریخ وہی ہے۔ ہر تاویل کے لیے کوئی نہ کوئی دلیل موجود ہے۔ دلائل کے صحیح اور غلط کو ثابت کرنے کے لیے بھی حوالوں کا کم انبار نہیں ہے۔ مختلف قومیتوں اور مذہبی فرقوں کی تاریخ یعنی history کم، Story یعنی کہانیاں زیادہ ہے۔ ویسے ہسٹری اور اسٹوری میں صرف Hi کا فرق ہے جو غالباً His Story کا مخفف ہے۔

(ب) نوتاریخیت، تاریخ کو بھی ایک بیانیہ متن کے طور پر اخذ کرتی ہے۔ اس کے نزدیک ایک ہی عصر میں واقع ادبی اور غیر ادبی متون کی یکساں اہمیت ہے۔ اس طرح غیر ادبی متن ادبی متن کے معاون کا کردار ادا کرتا ہے نیز جو ادبی متن کے مقابلے میں نہ تو کمتر ہے اور نہ غیر متعلق۔ تاریخ کی متنیت اور متون کی تاریخیت دونوں کا درجہ مساوی ہے اسی بنا پر نوتاریخیت ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دیتی۔ ہم جانتے ہیں کہ مارکسیوں اور غیر مارکسی روایتی تاریخی نقادوں کے نزدیک خواہ سماجی ہو کہ ادبی، ادبی متون کی فہم کے ضمن میں ایک مناسب سیاق وسباق مہیا کرتی ہے۔ اس کے برعکس نوتاریخیت کے لیے متعلق عہد کے تاریخی دستاویزات کی حیثیت ہم متن co-text کی ہے کہ دونوں متون ایک عہد یا ایک ہی لمحے میں واقع اظہارات

ہیں۔ نوتاریخی مکتب سے قبل تاریخ کے تصور پر مارکس کی چھاپ گہری تھی جب کہ نوتاریخ دانوں پر فوکو اور دریدا کا گہرا اثر ہے۔ فوکو کے تہذیبی تاریخ اور اسٹیٹ کے ہمہ بیں all seeing تصور اور بالخصوص بطور طاقت کے سماجی ساختوں کے تصور نے نوتاریخیت کو تاریخ فہمی کی ایک نئی اور Challenging راہ دکھائی۔ اس نے جبر کی ان صورتوں سے آگاہ کیا کہ اسٹیٹ اپنی آئیڈیولوجی کو سماج کے تہ بہ تہ ڈھانچے اور معاشرے کے ذہن میں سرایت کرنے کے لیے کون کون سے حربے استعمال کرتی رہی ہے۔ پھر یہ کہ جسمانی طاقت . . کے استعمال کے بجائے یہ ان عقلی اور استدلالی قوتوں کو بروئے کار لاتی ہے جن کی مکر آلودگی کو بمشکل ہی پہنچانا جاسکتا ہے۔

دریدا کے اس تصور کو بھی نوتاریخ دانوں نے اخذ کیا کہ وہ جو کچھ کہ گزر چکا ہے یا جو صیغہ ماضی کا جز بن چکا ہے اس تک ہماری رسائی کا ذریعہ صرف اور صرف زبان رمتن رمتن ہیں۔ اس کا یہ خیال کہ there is nothing out side the text یعنی متن سے باہر کچھ نہیں ہے۔ اصلاً نئی تنقید میں کلوز ریڈنگ کا بنیادی پتھر تھا۔ نوتاریخیت متعلقہ عہد کے ادبی متون کی ردتشکیل کر کے اصل متنیت کا سراغ لگاتی ہے۔ ان معنوں میں بغیر کسی خاص دباؤ کے نوتاریخیت تاریخ اور ادبی متون کی ایک نئے ڈھنگ سے تفہیم کا بیڑا بھی اٹھاتی ہے۔

(ج) نوتاریخیت کے بالمقابل تہذیبی مادیت کی کارکردگی سیاست بیز ہے۔ وہ تاریخی نقادوں کے طور پر تاریخی سیاق و سباق کو ایک خاص درجہ مہیا کرتی ہے۔ اس کا طریق رسائی نظری بنیادوں پر قائم ہے نیز متنی تجزیہ کاری میں سیاسی وابستگی اس کا اصل الاصول ہے۔ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ تہذیبی مادیت تاریخ نگاری کی ایک سیاست بیز شکل ہے، تہذیبی مادیت ہی نے تہذیب کے محض روایتی اعلا اور بلند کوش تصور کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی بجائے اس کے اس مقبول عام کلچر کو بھی ایک خاص معنی فراہم کیے جو تہذیب کی کلیت میں گہری جڑیں بنا چکا ہے۔ ریمنڈ ولیمز جو ایک برطانوی بائیں بازو کا نقاد ہے، تہذیبی مادیت کے بنیاد گزاروں میں سے ہے۔ ولیمز نے فوکو کے discursive practices کے بالمقابل حسیاتی ساختوں کا تصور قائم کیا کہ یہ وہ ساختیں ہیں جو ادبی متون میں معانی اور اقدار کے طور پر فعال ہوتی ہیں بلکہ انہیں محسوس بھی کیا جاسکتا ہے۔ نوتاریخ دانوں کے مقابلے میں تہذیبی مادیت پسند ان معنوں میں رجائیت پرست ہیں کہ وہ ادبی متون کو متخالف اقدار کا ایک سرچشمہ بھی خیال کرتے ہیں جن میں تبدیلی کی ایک راہ کا امکان بھی روشن ہے۔

○

تانیثی جمالیات

تانیثیت کا ایک سماجی، سیاسی اور اقتصادی سیاق ہے۔ دوسرا وہ تناظر ہے جس کا تعلق ادب سے ہے۔ 20ویں صدی کے اوائل ہی میں تانیثیت نے ایک مزاحمتی کردار کے طور پر فرانس اور امریکہ کی حدود سے نکل کر یورپ کے کئی دیگر ممالک میں ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی۔ ں سطح پر تانیثی تحریک نے اس پدرانہ تفوق کو نسوانی انا کی آزادہ روی، ذات کی من مانی نفسیاتی تشکیل اور اقتصادی آزادی کی راہ میں انسانی فطرت کے خلاف گردانا جو اخلاقی اور تہذیبی اصول سازی اور قوانین سازی میں ہمیشہ مرداساس رہا ہے۔

ادب میں تانیثیت کا موقف اُس عورت کو deconstruct کرنا ہے جو اپنی ذات ہی سے بے خبر نہیں تھی بلکہ اس سماجی تہذیبی منظرنامے سے بھی نابلد تھی جس کے جبر نے اُسے مجہول حقیقت میں بدل کر رکھ دیا تھا۔ انسانی زندگی کے زیادہ سے زیادہ شور اور اسی نسبت سے خاموشیوں کو گوناگوں نام دینے کی صلاحیت اگر کسی ایک صنف میں پائی جاتی ہے وہ میری نظر میں صرف اور صرف ناول ہے۔ خواتین کی بہترین تخلیقی صلاحیتوں نے ناول کے فن ہی میں ایک بہتر اظہار کی صورت پائی ہے کہ باطن کے اُس جہانِ کبریٰ کی نمائندگی کے لیے یہی ہیئت خاصی لچک اور گنجائش بھی رکھتی ہے، جو عورت کا اجتماعی لاشعور بھی ہے۔ جس میں ہزاروں ہزار چیخیں مدفون ہیں اور آنسوؤں کے کئی سمندر موجزن ہیں۔ اخلاقی اور تہذیبی اجبار اور استحصال کی ایک پوری تاریخ ہے، جس نے عورت کو ایک علیحدہ نفسیاتی ہستی میں بدل دیا ہے۔ خواتین کے ناولوں نے اس پیچیدہ نفسی کے جہاں جواز مہیا کیے ہیں وہیں اس کا احتساب بھی کیا ہے۔ اسی جرأت لب کشائی یا اظہار کی بلاخوفی کا ایک نام تانیثیت ہے۔

اس ضمن میں ورجینا وولف کے اس خیال سے اتفاق نہ کرنے کی مجھے کوئی وجہ نظر نہیں آتی

کہ Crime & Punishment جیسا ناول اگر کوئی عورت نہیں لکھ سکتی یا اس نے نہیں لکھا یا اس کے لیے سرے سے لکھنا یا لکھتے رہنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے تو اس کی وجہ حیاتیاتی، جبلی یا فطری نہیں ہیں، بلکہ اس کے اسباب اُس تہذیبی تناظر میں پنہاں ہیں جس کے تحت عورت کو وہ تمام سہولتیں مہیا نہیں جائیں جنھیں صرف اور صرف مردوں کا اجارہ خیال کیا جاتا ہے۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ دور بہ دور اقتصادی، سیاسی اور تہذیبی ساختیں اور تبدیلیاں وقتاً فوقتاً تانیثیت کے تصور پر بھی اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر کے تقاضوں کو بیسویں صدی کے ربع اول کے مطالبات نے بہت پیچھے دھکیل دیا تھا اور بیسویں صدی کے ربع اول کی ترجیحات، بیسویں صدی کے نصفِ آخر کی ترجیحات کے سامنے کم کوشی کا نمونہ بن کر رہ گئیں۔ نسل، درجہ، زبان اور مقامی، سماجی وتہذیبی مطابقتوں اور عدم مطابقتوں اور دیگر بہت سے ٹھوس اور نفسیاتی اسباب نے گزشتہ صدی کے آخری عشرے میں فیمنزم کو صیغہ جمع یعنی femenisms 1 میں تبدیل کر دیا۔

مارکسی تانیثین نے تاریخ، نظام، اجبار اور استحصال کی روشنی میں عورت کو ایک نامیاتی وجود کی حیثیت سے دیکھنے کی سعی کی ہے تو نفسیاتی تجزیہ کاروں نے اس کی نفسی پیچیدگیوں کے اُن مضمرات تک پہنچنے کی کوشش کی جنھیں اس کی بیگانگی اور لاتعلقی اور ذہنی وجذباتی پسپائیوں کے اسباب سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ پس ساختیاتین نے خواتین کے ادب میں ان محسوسات کو نشان زد کیا جو مرد ادیبوں سے ایک مختلف کرنے کا حکم رکھتے ہیں۔ دریدا نے مغربی سماج کی زبان کو phallogocetric قرار دیا ہے کہ ایک پدری سماج غالب طور پر لفظ مرکزائی ہی نہیں لِنگ مرکزائی یعنی phallocentric بھی ہوتا ہے۔ دریدا کے اس تصور کا اطلاق ان ناولوں پر کیا گیا ہے جو مرد کرداروں کی بالادستی کے مظہر ہیں نیز نسوانی کرداروں کو جن میں ایک جنسی شے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اکثر تانیثین نے اسی تصور کو بنیاد بنا کر ہیمنگ وے اور ڈی ایچ لارنس کے ناولوں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ خواتین کی زبان کو قبلاز ایڈی پس اور قبل از لسانیاتی بلکہ بنیادی طور پر نشانیاتی سے موسوم کیا گیا کہ جس کی جڑیں رحم مادر میں پیوست ہوتی ہیں اور جو مرد اساس زبان سے مختلف علامتی قرائن کی حامل ہوتی ہے۔ (جولیا کرسٹیوا) خواتین کی زبان کو سیال، متنوع اور دگر جنسی heterogenous بھی کہا گیا، جس کا کردار تذکیری لسان سے مختلف ہوتا ہے۔ تناسلی اعضا کی شکل وساخت کے ساتھ خصوصیت رکھنے کے باعث یہ نظریہ ایک morphological بنیاد

بھی رکھتا ہے (لیوس اِری گیرے) بعض تھیوری سازوں نے androgyny یعنی ذو جنسیت کو حیاتیاتی اصطلاح کے طور پر اخذ کرنے کے بجائے تہذیبی طور پر اکتسابی خصوصیات کے ضمن میں استعمال کیا ہے۔ ورجینا وولف نے کالرج کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ایک بڑا دماغ ذو جنسی ہوتا ہے جو مرد اور عورت دونوں کے مکمل ذہنی، جنسی اور روحانی ہم آہنگی کی دلیل ہے۔ مرد کے ذہن میں عورت والا حصہ اور عورت کے ذہن میں مرد والا حصہ جب ایک دوسرے میں گھل مل جاتا ہے تب ہی ایک جان ہو کر انھیں مکمل مسرت اور طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ جسمانی سطح پر دونوں جنس میں وحدت بھی اسی وقت قائم ہوتی ہے جب اختلاط کے دوران عورت اپنے اندر مرد کو اور مرد اپنے اندر عورت کو سرگرم کار محسوس کرتا ہے۔

میری ڈیلی جیسی ریڈیکل feminists کا ایک بڑا گروہ ہے جس کے نزدیک دو جنسی نظریہ محض ایک تخیلی مفروضہ ہے جو صنفی تصور کو توڑ مروڑ کر پیش کرتا اور ہمارے فہم کو فریب دیتا ہے۔ کے کے رتھوین k.k.Ruthven نے بھی اس جنسی تنصیف dichotomy کو پدرانہ تاویل سے تعبیر کیا ہے، جس سے andros یعنی لنگ کی gnyne یعنی مادینی پر فوقیت ظاہر ہوتی ہے۔ انہیں میری ڈیلی اور ایڈرینے رش کی طرح لفظ androgyny ہی سے اختلاف ہے۔ سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبر نے اس تنازع کو رفع کرنے کی غرض سے gyane یعنی مادینی پر فوقیت ظاہر ہوتیہے۔ انہیں میری ڈیلی اور ایڈرینے رش کی طرح لفظ androgyny ہی سے اختلاف ہے۔ سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبر نے اس تنازعے کو رفع کرنے کی غرض سے gyandray جیسا متبادل لفظ اختراع کیا ہے لیکن اسے قبولیت حاصل نہیں ہو سکی۔

ٹورل موئی Toril Moi فیمینزم کو سیاسی نوعیت کی اصطلاح کے طور پر اخذ کرتی ہیں۔ ان کے نزدیک femaleness (نسائیت) حیاتیات کا موضوع ہے اور femanity (نسوانیت) تہذیبی سطح پر متعینہ خصوصیات کا ایک مجموعہ ہے۔ اِلین شووالٹر کے نزدیک female یعنی نسائی مرحلہ (بعد از 1820۔ اسی سال امریکہ میں عورت کو سیاسی سطح پر رائے دہی کے حق کو منظوری دے دی جاتی ہے) سے متعلق ہے جو ذات کی دریافت اور تشخص کی تلاش سے عبارت ہے۔ feminine یعنی نسوانی مرحلہ کا تعلق 1840 تا 1880 کے دورانیے سے ہے جب خواتین نے مقتدر روایت کے اوضاع و اسالیب کی پیروی پر اکتفا کیا اور موجود فنی معیاروں کو ہی اپنا ماڈل بنایا۔

اسے شووالٹر نے خواتین کی تذکیری تہذیب کے دانش ورانہ کمالات کی سطح تک پہنچنے کی کوشش کا نام دیا ہے۔ جیورج الیٹ، کرر، ایلس اور ایکٹن بیل کے علاوہ دوسری درجنوں خواتین تھیں جو مردوں کے فرضی ناموں سے لکھتی اور چھپتی رہیں۔ چوں کہ یہ تحریریں تذکیری تلبیس میں ہیں اس لیے متن کے بین السطور میں حقائق کی شکست وریخت، طنز آمیزی اور پر پیچی کو بہر حال محسوس کیا جاسکتا ہے۔

دوسرا feminist یعنی تانیثی مرحلہ (1880 تا 1920) ہے۔ تاریخی طور پر اب عورت صلح جویانہ نسوانی میلان کر مسترد کرنے کی اہل ہوجاتی ہے اور اس صبر آزما تجربوں اور کڑی آزمائشوں سے گزرنے والی صعوبت زدہ عورت کو پیش کرتی ہے جو ابھی تک ادب یا دوسرے لفظوں میں انسانی جذباتی زندگیوں کا اہم مسئلہ ہی نہیں بن پایا تھا۔ اس دورانیے میں اظہار، احتجاج میں بدل جاتا ہے۔ ایلین شووالٹر لکھتی ہیں کہ اس مرحلے پر خواتین پیروکاری اور احتجاج سے گریز کرتی ہیں، بجائے اس کے نسوانی تجربے کو ایک خود یافتہ فن کے سرچشمے کے طور پر اخذ کرتی اور تہذیب کے تانیثی تجزیے کو ادبی تکنیکوں اور ہیئتوں تک پھیلا دیتی ہیں۔ شووالٹر کے نزدیک یہ بڑی اہم بات تھی کہ ڈوروتھی رچرڈسن اور ورجینا وولف جیسی نسوانی جمالیات کی نمائندہ ادیبائیں بھی مرد اور عورت کے صیغہ ہائے کلام میں سوچنا شروع کردیتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں وہ خارجی اور داخلی جنسیانے sexualising کے تجربے کی بھی نئے سرے سے تعریف متعین کرتی ہیں۔

سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبر نے فرائڈ کی نسوانی جنسیت کے تصور کی روشنی میں female affiliation complex (نسوانی الحاقہ گرہ) کا تصور قائم کیا ہے کہ نوبالغ لڑکی جس طرح مرحلہ بہ مرحلہ تانیثی اور تذکیری دباؤ سے دوچار ہوتی ہے۔ اسی قسم کی دوگرفتگی والی کشمکش سے بیسویں صدی میں لکھنے والی خواتین بھی متصادم ہوئیں۔ تذبذب اور تعلیق کی یہ صورت اکثر ادیباؤں کے داخلی رویوں سے مترشح ہے۔ ایلین شووالٹر کے نزدیک جسمانی خطوط وساخت کے اعتبار ہی سے نہیں زبان اور متن کے لحاظ سے بھی خواتین کی منطق علیحدہ نوعیت کی ہوتی ہے۔ میڈلین گیکنان تو یہ بھی کہتی ہیں کہ خواتین میں اپنے جسم کا شعور واحساس ہی نئی تحریر کا سرچشمہ بھی ہے۔ ہیلن ککساؤ بھی خواتین کے ادب ecriture feminine کی ان جہتوں کو ایک مختلف وضع سے تعبیر کرتی ہیں جو زبان، اسلوب اور محسوسات کو محیط ہیں اور جو مرد کی عمومی لسان کے رویوں اور ضابطے سے بڑی حد تک غیر مشابہ ہوتے ہیں۔ لیکن اُن کا اصرار اس بات پر بھی ہے کہ اس افتراق کا سبب حیاتیاتی جبریت نہیں ہے۔ خواتین کی تحریروں میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں ہے

جہاں ان کے اظہار میں male discourse درآیا ہے۔ مرد بھی نسوانی اسلوب میں سوچ اور لکھ سکتے ہیں۔ ارادے کی اس منطق کی روشنی میں ککساؤ کا یہ بھی خیال ہے کہ تانیثی تحریر کی تعریف تقریباً ناممکن ہے اور نہ کسی ایک تعریف کی بنیاد پر کوئی تھیوری ہی تشکیل دی جاسکتی ہے تاہم ایک ایسا ادب ضرور ہے جو خواتین کا تخلیق کردہ ہوتا ہے، جس کی ترجیحات تذکیری نظام کی ان ترجیحات کے رو سے عبارت ہوتی ہیں جن سے مرد مخاطبے کا تعین کیا جاتا ہے۔ ککساؤ ماں اور ماں اور بچے کے رشتے کو خواتین کے ادب کا ماخذ بتاتی ہیں، بچے کو جس کا وقوف رواج یافتہ ماحولی زبان سے قبل ہو جاتا ہے۔ ککساؤ اس زبان کو بڑی مخفی صلاحیت والی زبان قرار دیتی ہیں، جس کا استعمال منطق اور تعقل اور ایسے کسی بھی عنصر کو تہس نہس کر دیتا ہے جو معنی کے آزاد کھیل کی راہ میں مانع آتا ہے۔

اضافیت پسند، بالخصوص اینگلو امریکی نقاد یہ مانتے ہیں کہ مردوں اور عورتوں کی تحریروں کے بارے میں مردوں اور عورتوں نے جو رائیں دی ہیں اُن کا تجزیہ بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ایسی کوئی بنیادی تفریق نہیں ہے جس کی بنا پر عورتوں اور مردوں کی تحریروں کو ایک دوسرے سے مختلف قرار دیا جاسکے۔ یہ ضرور ہے کہ اکثر مرد نقادوں نے خواتین کے ادب کو کسی لائق ہی نہیں سمجھا ہے اور اُنہیں قطعاً نظر انداز کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یا قدر شناسی میں ان کا رویہ انتہائی عاجلانہ اور جانبدارانہ رہا ہے۔ اضافیت پسندوں کے برخلاف essentialists لزومیت پسند یہ تسلیم کرتے ہیں کہ مرد و عورت کی سوچ اور ان کی تحریروں میں افتراق کی نوعیت بنیادی ہوتی ہے۔ یہ فرق حیاتیاتی جبریت کا فرق نہیں ہے بلکہ سماجی اور اقتصادی عوامل سے پیدا ہونے والا فرق ہے۔ جس کے نتائج بالعموم نفسیاتی گرہوں اور عارضوں کی شکل میں رونما ہوتے ہیں۔

اِلین شووالٹر نے تانیثی تنقید کے لیے gynocritics کی اصطلاح وضع کی ہے جو خواتین کے ادب کے مطالعے کو مخصوص ہے۔ اس کے تحت خواتین کے اسالیب، موضوعات، ان کے تھیم، ان کی مخصوص اصناف اور ساختوں کو مطمحِ نظر رکھا جاتا ہے اور اس طرح ان کی تخلیقات کی قدر شناسی کی جاتی ہے اور وہ اصول وضع کیے جاتے ہیں جن کا اطلاق بالخصوص نسوانی ادبی روایت پر کیا جاتا ہے۔ تانیثی تھیوری سازوں نے مرکوز بہ مرد مطالعات کے لیے androcentric کی اصطلاح بنائی ہے جو اُن مخصوص ذہنی روشوں اور ساختہ و پرداختہ رویوں اور ترجیحات کی مظہر ہے، جن میں مردوں کی انا اُن کے مفادات اور ان کی رغبتوں کے تحفظ کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں بالعموم اُن کے مفادات اور ان کی رغبتوں کے تحفظ کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ ایسی صورت

میں بالعموم اُن جذبات اور اُن اغراض سے پہلوتہی برتی جاتی ہے جن کا تعلق عورت سے ہے۔ حیات وکائنات کے تعلق سے جو نظریے گڑھے جاتے ہیں وہ بھی مرد مرکزائی ہوتے ہیں۔

اکثر تانیثی مفکرین نے معمولاتی عادات قرأت پر بھی سخت گرفت کی ہے، جس کے نتائج عام طور پر عین توقع کے مطابق رونما ہوتے ہیں۔ حتی کہ خواتین کی قراتیں بھی اُنھیں عادات میں رچی بسی ہوتی ہیں جن کی پرداخت فہم عامہ کے تحت ہوئی ہے۔ ان عادات کی تشکیل میں اس اکتسابی روایت کا بڑا دخل ہے۔ جس کی تاریخ صدیوں پرانی ہے۔ تانیثی نقادوں نے ان مرداساس عادات اور اُس عالمی ادبی روایت کو بالتکرار نشان زد کیا ہے جو ایک ہی ڈھرے پر قائم چلی آرہی ہے۔ تانیثیت رتانیثی جمالیات کی روشنی میں جن امور اور مقاصد پر بالتکرار تاکید کے ساتھ زور دیا جاتا ہے ان میں سے چند حسب ذیل ہیں۔

1. خواتین کے ان تجربات کی تشریح وتوضیح یا ازسرنو تشریح، جنھیں ایک عورت کی حیثیت سے انہوں نے محسوس کیا اور مختلف اصناف واسالیب میں اُنھیں معرض اظہار میں لائیں۔
2. ان پدرانہ رویوں اور مرداساس تشریحات اور آئیڈیولوجیز کو نشان زد اور سوال زد کرنا جن پر تذکیری غلبہ ہے اور جنھیں دوسرے لفظوں میں مردوں کی سازش سے تعبیر کیا جاتا ہے۔
3. ادب میں اُن اقدار کو شدید تنقید کا نشانہ بنانا جن کا تعین مردوں کے عقائد اور نقطہ ہائے نظر کے ساتھ مشروط ہے۔
4. عورت کے اُس روایتی کتابی کردار کو چیلنج کرنا جسے مرداساس معاشرے نے ہمیشہ حاشیے میں جگہ دی ہے یا اُسے ایک ٹائپ کے طور پر پیش کیا ہے۔ یا معاشرے میں اخلاقی ابتری اور اخلاقی پراگندگی کی وجوہ کی ذمہ دار بھی اُسے ٹھہرایا ہے۔
5. ان مفروضات اور تاویلات پر بھی گرفت کی جانی چاہیے کہ کوئی عورت کس طرح محسوس کرتی ہے، کیسا عمل کرتی ہے اور کیا سوچتی ہے؟ ایک مرد جب عورت کے داخلی تجربات کے بارے میں سوچتا ہے یا اس کے جنسی اور جذباتی ردہائے عمل پر خیال کرتا ہے تو اس کے نتائج بالعموم مرداساس فہم عامہ ہی کے مطابق ہوتے ہیں۔
6. خواتین کا ادب اپنی زبان، جنسی، جذباتی اور وجودی تجربات کے لحاظ سے ایک علیحدہ انفرادر کھتا ہے، سو انھیں تخصیصات کی روشنی میں اُن کی قدرشناسی بالخصوص اُن بین السطوری نفسیاتی حوالوں کو بنیاد بنانا جو بہ ظاہر معنی سے پرے معنی کی طرف راجع ہوتے ہیں۔

7. خواتین کے اُس ادب کی بازیافت و دریافت اور از سرِ نو تفہیم جو باوجود یا تو منظرِ عام پر ہی نہیں آپایا جسے نظر انداز کیا گیا یا جسے مردوں کے فرضی ناموں سے لکھا جاتا رہا ہے۔

آخر میں سوال یہ کیا جاسکتا ہے کہ تخلیقی ادب کے وہ جمالیاتی تقاضے جن کا سروکار ماضی کے وسیع تر سلسلہ روایت سے ہے اور جس کی اپنی تاریخیت اور اضافیت بھی ہے۔ تانیثی مسائل اور اقدار کے تبدیل شدہ ڈھانچے کی روشنی میں اس سے گریز یا انحراف کس حد تک ممکن ہے؟ کیا ایسے جمالیاتی معیاروں یا ان کے کسی مجموعے set کا تعین ممکن ہے جسے صرف اور صرف تانیثی ادب کی تفہیم، تحسین یا تشخیص قدر کے باب میں حق بجانب اور قابلِ جواز ٹھہرایا جاسکے۔

اگر ہم یہ تسلیم بھی کرلیں کہ خواتین کی زبان، ان کے اسالیب اور مفاہیم لازماً اپنی ایک علیحدہ تخصیص رکھتے ہیں، اس صورت میں کیا خواتین کے ادب کو جانچنے اور پرکھنے کی کسوٹیاں مجموعاً ادب کی کسوٹیوں سے مختلف ہوں گی یا کیا ایسا ممکن ہے؟ کیا ایسی صورت میں ایک متعصبانہ مدار سے نکل کر دوسرے متعصبانہ مدار میں داخل ہونے کے الزام سے بچا جاسکے گا؟ کیا اسے ہم دوسری صورت میں sexual polarization کا نام دینے میں حق بجانب نہیں ہوں گے اور اگر بالفرض محال تاریخ کے کسی موڑ پر ان جنسی، جذباتی، تہذیبی اور اقتصادی مسائل کا حل تلاش کرلیا گیا جن سے تانیثی ادب میں کشمکش اور تناؤ کا جواز فراہم ہوتا ہے یا آئندہ ہم کسی ایسے سماج میں داخل ہوجائیں جو صرف اور صرف انسان اساس ہو ایسی صورت میں تانیثی ادب یا تانیثیت کے کیا معنی رہ جائیں گے؟ ان اندیشوں اور شبہات کے باوجود تانیثی ادب کی موجودہ تاریخی مناسبت اور معنویت سے انکار تقریباً ناممکن ہے۔ سیاسی اور تہذیبی قوتوں کی بالادستی جب تک قایم ہے اور انسانی فکر اور جذبے کے استحصال کی روش جب تک برقرار ہے۔ مستقبل قریب میں ایسے کسی امکان کی جھلک مجھے دکھائی نہیں دیتی جسے خوش آئند کہا جاسکے۔

حاشیہ:

(1) بیسویں صدی کے اوائل میں خواتین کے اکثر مطالبات تسلیم کرلیے گئے تھے اس لیے یہ سوال بھی اُٹھا کہ اب اس لفظ کا کیا معنی ہے۔ خود ورجینا وولف نے اسے معیوب اور گم راہ کن قرار دیتے ہوئے ترک کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ اُن کی دلیل بھی یہی تھی کہ عورتوں نے جب اپنے حقوق کی لڑائی جیت لی ہے تو پھر اس لفظ کو باقی رکھنے کا کوئی جواز نہیں رہ جاتا۔ وولف کے مطابق اس لفظ کو اختیار کرنے کے لیے خواتین مجبور تھیں نہ کہ یہ ان کا پسندیدہ انتخاب تھا۔

تنقید کی جمالیات (سیریز)

(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات)	(جلد 1)	پروفیسر عتیق اللہ
(مغربی شعریات: مراحل و مدارج)	(جلد 2)	پروفیسر عتیق اللہ
(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا)	(جلد 3)	پروفیسر عتیق اللہ
(مارکسیت، نو مارکسیت، ترقی پسندی)	(جلد 4)	پروفیسر عتیق اللہ
(جدیدیت، مابعد جدیدیت)	(جلد 5)	پروفیسر عتیق اللہ
(ساختیات، پس ساختیات)	(جلد 6)	پروفیسر عتیق اللہ
(رجحانات و تحریکات)	(جلد 7)	پروفیسر عتیق اللہ
(تصورات)	(جلد 8)	پروفیسر عتیق اللہ
(ادب و تنقید کے مسائل)	(جلد 9)	پروفیسر عتیق اللہ
(اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ)	(جلد 10)	پروفیسر عتیق اللہ

an artwork by ARTWORKS INTL
Kh.Afzal Kamal - 0320 - 4031556

بک ٹاک
میاں چیمبرز 3۔ ٹمپل روڈ لاہور
Email : book_talk@hotmail.com
www.facebook.com/booktalk.pk
Website : www.booktalk.pk

042-36370656
042-36374044
042-36303321
0300-4488470